

## **140 Mil Memórias – Um Projecto Artístico ao Encontro da Comunidade**

**Vera Maria Quintela de Campos Alvelos**

**Dissertação de Mestrado em Artes Cénicas**

Vera Maria Quintela de Campos Alvelos  
140 Mil Memórias – Um Projecto Artístico ao Encontro da Comunidade  
(2018)

**Novembro, 2018**

# **140 MIL MEMÓRIAS – UM PROJECTO ARTÍSTICO AO ENCONTRO DA COMUNIDADE**

Vera Maria Quintela de Campos Alvelos

---

Dissertação de Mestrado em Artes Cénicas

Novembro 2018

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à  
obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas, realizada sob a orientação  
científica da Professora Doutora Cláudia Madeira

## Agradecimentos

Agradeço à Professora Doutora Cláudia Madeira a sua disponibilidade e inestimável orientação neste trabalho.

Agradeço a Gil Ferreira, Carlos Martins, Isabel Reis, Patrick Hubmann, Ricardo Falcão, Raquel Brandão, Armanda Queiroz, José Pereira, Fábio Pinto e às 14 senhoras do Grupo Cantadeiras d'Antanho a disponibilidade de colaborarem com as suas reflexões.

Ao Rui Lucena, pela presença essencial durante todo o processo, aos colegas Miriam Freitas, Sara Vujadinovic e Luís Bento pela cumplicidade; à Ana Alvelos e Fernanda Cruz pelo incentivo e ao meu filho Duarte pela constante inspiração.

Por decisão da autora esta tese mantém a grafia anterior ao Acordo Ortográfico de 1990

**Vera Maria Quintela de Campos Alvelos**

**Resumo**

Este trabalho assenta numa análise e reflexão sobre os processos de criação artística do projecto 140 Mil Memórias, que aconteceu de Fevereiro a Maio de 2018 em Santa Maria da Feira, sendo apresentado nesse último mês no Festival *Imaginarius*. Tendo sido um projecto multidisciplinar, esta análise incide sobretudo nas duas performances teatrais que daí surgiram, criadas em estreita colaboração com membros da comunidade: “31 Maneiras de Comer uma Fogaça” e “Roda de Memórias”. Sob a alçada das relações entre arte e comunidade, este trabalho foca-se nos processos de participação artística comunitária e na programação cultural que os incentiva e possibilita. Questões como a comunidade em relação com o local e o global, a multiplicidade de sentidos, a dimensão política da participação, a relação com o outro e com o real, o hibridismo das propostas e a proximidade à performance, bem como a relação com o público, são equacionadas como enquadramento teórico, tendo como base a ideia da participação e a arte orientada para o social. A programação no espaço público, enquanto heterogéneo e potenciador de relações na figura de festivais culturais são analisados, afunilando a reflexão para o caso do *Imaginarius* e a programação cultural de Santa Maria da Feira. Por fim, como caso de estudo, são abordados os métodos de criação dos dois espectáculos referidos, explorando-se toda a relação dramaturgica e teatral que se estabeleceu com membros da comunidade, num processo participativo imersivo. Neste processo tem-se em conta a dimensão cultural da dramaturgia, realizada a partir das memórias recolhidas, a sua relação com símbolos culturais locais, a ideia de representação do real e a dupla existência dos intérpretes, enquanto actores e membros da comunidade. A teatralidade de cada espectáculo é analisada segundo as técnicas desenvolvidas e segundo a relação estabelecida com as especificidades locais, constatando-se a interpenetração das várias instâncias, numa influência mútua. As dimensões individual, colectiva e ritualística são igualmente colocada em evidência, bem como os vários tempos do processo criativo, passado presente e futuro. As contribuições teóricas das áreas do teatro, performance, filosofia, crítica de arte, sociologia, antropologia e literatura, possibilitam uma análise alargada do encontro entre práticas artísticas e comunidade, numa acção que não é exclusivamente artística ou social, mas que se apresenta em relação.

Palavras-chave: arte e comunidade, programação cultural, teatralidade, dramaturgia, teatro e real.

## Abstract

This work is an analysis and reflection about the artistic creation processes of the project 140 Mil Memórias that took place between February and May of 2018 and was presented at the *Imaginarius* Festival in May 2018. Being a multidisciplinary project, this analysis focuses mostly on the performative works that emerged from a strict collaboration with community members: “31 Maneiras de Comer uma Fogaça” and “Roda de Memórias”. Under the wing of relations between art and community, this work researches on artistic community participation processes and about cultural programming that enables and encourages it. Questions like community in relation with the local and the global, multiplicity of meaning, political dimension of participation, relation with the real and with the other, hybridity of artistic proposals, proximity with performance, as well as the relations established with the public, are addressed as theoretical framework, based on the idea of participation and social oriented art. Public space programming, as heterogeneous and leverage of relations, in the figure of cultural festivals is analyzed, narrowing the reflection toward the case of *Imaginarius* Festival and cultural programming of Santa Maria da Feira. Finally, as a case study, the methods of artistic creation of the two mentioned performances are examined, as the dramaturgical and theatrical relations that were established with community members, in an immersive participative process, are explored. The cultural dimension of the dramaturgy, made from a recollection of individual memories, its relation with local cultural symbols, the notion of representing the real, and the actor’s dual existence, as actors and members of the community, are issues taken into consideration. The theatricality of each performance is analyzed according to the rehearsal technics that were developed and according to the relations established with local specificities, instances that influence each other in the creative process. The individual, collective and ritualistic dimensions are placed in evidence as well as the different times of the creative process, past, present and future. Theoretical contributions from diverse areas such as theatre, performance, philosophy, art critique, sociology, anthropology and literature, enable a widened reflection of the encounter between artistic practices and the community, in an action that isn’t exclusively artistic or social, but something that exists in relation between the two.

Key words: art and community, cultural programming, theatricality, dramaturgy, theatre and real.

## Índice

Introdução .....	8
1. Arte e comunidade: questões de uma relação em aberto.....	10
1.1 Entre o lugar de encontro e a produção de significado .....	10
1.2 Arte e comunidade – da utopia à microtopia.....	18
1.3 Modos de fazer: participação, a relação com o real, a relação com o outro; o hibridismo das propostas cénicas .....	24
1.4 Público – o envolvimento do olhar .....	35
2. Programação cultural, festivais e participação comunitária .....	44
2.1 Festivais para e com a comunidade .....	44
2.2 Santa Maria da Feira e o Festival Imaginarius .....	50
3. 140 Mil Memórias.....	59
3.1 O Projecto.....	59
3.2 O Mercado.....	69
3.3 Comunidade 140 Mil memórias.....	71
3.4 “31 Maneiras de Comer uma Fogaça” .....	73
3.4.1 Dramaturgia e teatralidade .....	73
3.4.2 Ensaios, processo de construção do espectáculo.....	79
3.4.3 O espectáculo .....	82
3.5 Roda de Memórias .....	85
3.5.1 Dramaturgia: o individual, o colectivo e o ritual.....	85
3.5.2 Ensaios e construção do espectáculo, a narração e o objecto .....	89
3.5.3 Apresentações.....	94
Considerações finais.....	102
Índice de Figuras .....	106
Índice de Anexos.....	106
Bibliografia .....	107



## **Introdução**

Esta dissertação visa analisar o processo criativo do projecto 140 Mil Memórias, que aconteceu de Fevereiro a Maio de 2018 em Santa Maria da Feira, tendo sido apresentado no Festival *Imaginarius*. Caracterizou-se por ser um projecto multidisciplinar desenvolvido através de uma prática artística de proximidade e colaboração com a comunidade, tendo forte componente plástica e também performativa.

O objectivo desta análise é relacionar o campo da Arte e Comunidade e as práticas artísticas desenvolvidas no projecto 140 Mil Memórias, sobretudo naquelas que foram as iniciativas relacionadas com a presença performativa: “31 Maneiras de Comer uma Fogaça” e “Roda de Memórias”, ambas desenvolvidas em parceria criativa e com a participação activa de membros da comunidade.

Para contextualizar esta acção artística, desenvolve-se num primeiro capítulo uma reflexão sobre um conjunto de questões actuais e pertinentes para a relação entre Arte e Comunidade. No primeiro subcapítulo equacionam-se as dimensões da localidade e da globalidade, para ir encontrar a ideia de comunidade enquanto contexto para a relação artística, bem como a importância de actividades produtoras de significado numa altura de afunilamento da pluralidade de discurso público e político. Explorando o âmbito político, questiona-se seguidamente a ideia utópica de arte social, traçando um percurso entre os efervescentes anos 60/70 de ebulição utópica e a actualidade, caracterizada por uma redução da pretensão da reverberação política através da arte social para a escala da microtopia. No terceiro subcapítulo colocam-se as questões da participação da comunidade, caracterizando-se várias formas de participação e dialogando com questões que compõem premissas para esta forma de fazer: o hibridismo das propostas, a relação com a performance, a relação com o real e a relação com o outro. Já no último subcapítulo considera-se o público enquanto instância essencial, enquanto comunidade participante e analisam-se as várias relações que se desenvolveram historicamente com o público, sobretudo ao nível do teatro e performance.

O contexto da programação cultural no espaço público, as interrogações que levanta, o papel do programador, a relevância de determinadas escolhas que colocam processos artísticos comunitários em evidência, são analisados no segundo capítulo. Faz-se

igualmente uma contextualização teórica sobre o modo “festival”, abordando a inscrição de novas vivências num determinado lugar através da representação, bem como a heterogeneidade desse mesmo lugar. Estas questões são depois transpostas para Santa Maria da Feira, tendo em conta as suas linhas de programação cultural e a sua relação contínua e aprofundada com manifestações artísticas com a comunidade. O Festival *Imaginarius* é igualmente dissecado segundo a sua representação espacial, programação artística, relação com artistas locais e iniciativas que juntam a arte e a comunidade, relevante por ser o contexto de apresentação do projecto 140 Mil Memórias.

No último capítulo surgem os processos de criação do projecto 140 Mil Memórias, desenvolvendo-se uma análise mais detalhada dos elementos e modos de fazer relacionados com a parte performativa, que é, especificamente, o campo de estudo deste trabalho.

Deste modo, o terceiro capítulo inicia-se com aquilo que foi o projecto consoante os seus objectivos e metodologias: caracterização da equipa e da comunidade participante, do mercado que foi cenário e espaço expositivo; os métodos de recolha de memórias; as formas de participação da comunidade; a criação da parte expositiva que contextualizou a parte performativa.

No subcapítulo dedicado à primeira peça de teatro surgida neste projecto, “31 Maneiras de Comer uma Fogaça”, analisa-se a participação dos membros da comunidade no processo criativo de construção do espectáculo, bem como a dramaturgia encontrada no contacto com as pessoas e a recolha de memórias. Explora-se a ideia da teatralidade intrínseca da peça na sua relação com o teatro de objectos, com os símbolos culturais locais e com a condição de existência dupla dos intérpretes, enquanto actores e membros da comunidade. O diálogo com a restante comunidade enquanto público e os ecos deste trabalho são igualmente abordados.

No último subcapítulo o foco é “Roda de Memórias”. A sua base dramática na relação entre o individual, o colectivo e o ritual é exposta a partir do significado de cada uma destas instâncias e de como são exploradas performativamente. Assim, respectivamente, o recurso à narração e relação com o objecto; o coro enquanto figura simbolicamente colectiva; a evocação da desfolhada como cerimónia colectiva ou ritual. São ainda considerados os processos de ensaio, apresentações e considerações várias sobre a construção do espectáculo.

Ao longo de todo o trabalho foram convocados testemunhos dos participantes do projecto, cujo ponto de vista permitia dialogar com as questões enunciadas. Vários autores das áreas do teatro, performance, filosofia, crítica de arte, sociologia, antropologia e literatura foram igualmente referenciados, ajudando a estabelecer um conjunto de premissas enquanto enquadramento teórico que dialogaram posteriormente com as questões levantadas no fazer criativo do projecto.

Assim se pretende reflectir sobre o modo de fazer criativo com o outro, procurando, através do encontro, pesquisar a arte numa constante mutação com uma sociedade igualmente em mutação, abrangendo os vários tempos desse encontro, o passado, o presente e o futuro.

## **1.Arte e comunidade: questões de uma relação em aberto**

### **1.1 Entre o lugar de encontro e a produção de significado**

Neste primeiro subcapítulo coloca-se em diálogo a instância da *comunidade* (como lugar de encontro) e a *multiplicidade* (considerando a arte como potenciadora de relações, de sentidos e significados). Parece-nos que estas duas instâncias dão sentido à aposta contemporânea na relação entre a arte e a comunidade, contrapondo tudo o que é unívoco e tudo o que é hegemónico.

A actualidade pauta-se por uma tensão entre a escala global e a escala local ou, por outras palavras, verifica-se a existência de “um paradoxo inquietante: o máximo da universalização, a proposta do micro-universo.” (Paiva, 2003:21) Entre a dimensão global e a local coloca-se a figura do estado-nação que, com a economia global e a tecnologia de informação, de acordo com alguns autores, se tem tornado impotente. Pelas palavras de Daniel Bell (1987) “o estado-nação está a tornar-se muito pequeno para os grandes problemas da vida e muito grande para os pequenos problemas da vida, ou seja, há uma incompatibilidade de escalas.” (citado por Watanabe, 2018:4)

Na época moderna, foi precisamente no estado-nação que se constituiu uma “comunidade imaginada” através de um vasto conjunto de aprendizagens colectivas que vão da língua, passando pela história e aspectos da comunicação à noção de tradição,

criando uma população “culturalmente homogeneizada”, rumo ao ideal do “mais rápido e mais longe” da modernidade. (Watanabe, 2018:3-4, trad. minha)

Actualmente, com a intensificação da globalização, este paradigma tem vindo a assistir a transformações sucessivas. É relevante que em 2018 surja um livro que tem como título algo como “*Caderno de notas sobre segurança cultural*”<sup>1</sup>. Como reflecte o seu editor, Yasushi Watanabe (2018), a globalização potencia uma rápida mudança de valores fragilizando contextos sociais e culturais. Para melhor se entender a relação que Watanabe estabelece entre o super-moderno e o pós-moderno (característicos da globalização e da actualidade) na fragilização desses valores culturais e construções identitárias, passa-se a citar:

“Assim, a globalização tem duas facetas: uma enquanto ‘super-moderna’ e outra enquanto ‘pós-moderna’. Por um lado, a lógica e eficiência da modernidade é enfatizada e é vigorosamente prosseguida; por outro lado, o mesmo processo penetra e mina as fundações institucionais e socioculturais. O estado-nação, fazendo face à competição global, é confrontado com os seus limites de função e autoridade.

Estas duas dimensões da globalização colocam questões aos lugares da cultura (loci of culture) de hoje. Por um lado, enquanto a globalização como ‘super-moderna’ avança, a cultura é cada vez mais considerada como um recurso de competição no mercado pelo estado-nação. Incluindo os não-lugares tais como aeroportos, hotéis e outros, também o planeamento urbano, os transportes, a paisagem, a arquitectura, as artes, o desporto, o entretenimento, a educação, a medicina, a saúde e a diversidade cultural, todos adquiriram valor económico. Além disso, não só as corporações mas também o estado-nação (e a sua capital e as grandes cidades) estão envolvidas na competição global pelo ‘poder suave’ (Nye 2004), nomeadamente atractividade, credibilidade e legitimidade. Assim, precisamos de debater fiscalidade, propriedade intelectual, turismo, desenvolvimento do território e população não apenas do ponto de vista económico, mas também de pontos de vista culturais; isto é, como recursos de poder suave.” (Watanabe, 2018:4, trad. minha)

Perante este conjunto de circunstâncias, encurralado entre a macro-escala da globalidade e a micro-escala da localidade, o estado-nação, enquanto gerador e agregador de propriedades culturais, é desafiado:

“Por outro lado, enquanto a globalização como ‘pós-moderna’ avança, as propriedades culturais habitualmente associadas ao estado-nação são desafiadas, tornadas irrelevantes, enfraquecidas ou afectadas. A ameaça populista ou nacionalista é comum. Também o é a política do medo e da

---

<sup>1</sup> “Handbook of Cultural Safety”, trad. minha

divisão. Ao mesmo tempo, quando a protecção económica e social do estado fica enfraquecida, a ideologia neoliberal exerce um poder mais dominante na sociedade, frequentemente trivializando as minorias culturais e as tradições locais. O fosso crescente de rendimento entre ricos e pobres tem-se tornado evidente em muitas partes do mundo, causando perturbações sociais e descontinuidade cultural. Nestas circunstâncias, há uma necessidade urgente de olhar a cultura como uma rede de segurança (*safety net*) da identidade própria, ou seja, como um elemento integrante da ‘segurança humana’ (Comissão de Segurança Humana, ONU, 2003)” (Watanabe, 2018:4-5, tradução minha)

Ou seja, num momento em que os valores culturais são, por um lado, considerados pelo seu valor económico e, por outro, se vão desintegrando, enfraquecendo ou sendo colocados em causa por mecanismos políticos e comunicacionais, surge a necessidade de privilegiar espaços de encontro onde os mesmos sejam pensados; um espaço de encontro que seja representativo do “local” em diálogo com a influência do “global”.

Estamos num momento de tensões sociais à escala global, com questões como a emigração, a crise de refugiados, o racismo, o sexismo, a ameaça do fascismo e do reaparecimento de regimes políticos de extrema-direita. Por outro lado somos acossados por questões ambientais de séria ordem, com uma necessidade premente de mudança de paradigma nos hábitos de consumo e produção. Acresce ao anteriormente referido a emergência de uma tecnologia digital cada vez mais impositiva na vida das pessoas, que altera os padrões de comunicação, trabalho e vigilância. Em suma, a globalização e a condição da “super-modernidade” e da “pós-modernidade” traz a necessidade de repensar as identidades culturais, a participação cívica, a educação, o encontro, a comunicação, numa instância que actue entre o global e o local.

Raquel Paiva (2003) refere a confluência de várias áreas do pensamento em torno da ideia de *comunidade* numa “valorização das estruturas de vinculação e pertencimento” que actuam no “no agenciamento interpessoal e mediático” na busca de novos caminhos sociais e comunicacionais que se constituem, fora do âmbito institucional rígido, por “novos formatos de estrutura social”. (Paiva, 2003:10) De acordo com esta autora:

“Cidadania e solidariedade transformam-se em paradigmas que permitem imaginar uma ordem com objectivos diferentes da premissa económica universalizante, esta mesma que pretende instaurar de maneira genérica a globalização. A proposta comunitária surge como nova possibilidade de sociabilização, com o propósito de fazer frente ao modelo económico em que o número de excluídos parece cada vez mais ampliado”. (Paiva:26)

Dentro de um quadro social em crise, ou em mudança drástica na sua definição, “a palavra comunidade tem aparecido como investida de um poder de resgate da solidariedade humana ou da organicidade social perdida” (idem, p.19)

A comunidade é então esta instância no seio da qual se dá o “impulso colectivo” ou a “experiência comum”. Em diálogo com Featherstone<sup>2</sup>, Paiva caracteriza a comunidade como a “estrutura fundadora do localismo”, do local, sendo essencial no próprio diálogo com o global. (idem, p.30)

Em sociedades cada vez mais plurais e interpenetradas, nada é estanque nem homogéneo, sendo múltiplas as dimensões onde cada indivíduo se move e que lhe conferem precisamente particularidades que constituem o seu individualismo. A ideia de comunidade não exclui pois a heterogeneidade da sociedade e da individualidade no seio desta, bem pelo contrário. António Pinto Ribeiro (2016) aborda da seguinte forma esta temática:

“(…) quando se nomeia comunidade deve, desde logo, acautelar-se contra a ideia de uma comunidade que é homogénea, com um passado comum e uma expectativa de futuro também ela comum em relação aos seus participantes. Ora nada é mais contrário a esta constituição de uma comunidade do que esta falsa construção identitária. O que se deseja é que a comunidade se desenvolva a partir de uma diversidade interna, em que cada elemento tem múltiplas identidades, muitas delas em contradição. Assim sendo as dinâmicas para a sua constituição são morosas, complexas e exigem uma ‘negociação cultural’ em permanência.” (Ribeiro, 2016:7)

O trabalho moroso e complexo que está em questão é o trabalho artístico, denominado artes participadas ou arte comunitária ou Arte e Comunidade, como Hugo Cruz (2016) chamou no livro que editou sobre este universo de encontro, termo que dá lugar à intersecção entre as artes e dá espaço a vários tipos de participação e contextos, constituindo-se como uma “área híbrida, em constante e orgânica construção, rica em cruzamentos disciplinares.” (Cruz, 2016 a):17) Uma área em constante definição e cheia de desafios.

Sobre o desejo de comunidade e arte como plataforma de encontro e também como forma de acção, também Isabel Bezelga (2016) refere que, nas sociedades contemporâneas,

---

<sup>2</sup> Mike Featherstone é autor e co-editor de *Global Modernities* (1995) onde a relação entre o “local” e o “global” é detalhada.

“ a arte comunitária tem vindo a ocupar um vazio deixado pelo desabar das grandes crenças ideológicas. Num ‘modus vivendi’ global, a vivência da comunidade surge como resposta às necessidades de construção de um espaço / tempo de reconhecimento e intervenção individual e colectiva de âmbito mais local, numa interacção mais íntima e de relação face a face.” (Bezelga, 2016: 225)

Bezelga caracteriza estas acções como “espaços de encontro de indivíduos com as suas ‘raízes’ – mesmo que difusas -, de procura de sentido de continuidade, num mundo globalizado em que tudo é fortemente transitório, modulado por fluxos e em constante mudança”. (idem, 2016:225)

Valoriza-se nestas perspectivas a procura de um espaço de encontro onde a criação favoreça um olhar plural, onde a participação vá ao encontro da descoberta de modos de fazer mas também da exploração de pontos de vista individuais, no reconhecimento de cada um e como em conjunto se pode colocar essa pluralidade em questão. A arte enquanto potenciadora da participação num espaço que é de todos. Potenciar o olhar, multiplicá-lo.

É particularmente relevante notar, como contrapartida ao idealismo ou utopia presente nesta ideia de encontro, que as experiências de construção identitária muitas vezes se pautam pelo extremismo. Não é por acaso que recentemente surgiu o livro do antropólogo social Ronaldo Almeida (2018) intitulado “*Conservadorismos, Fascismos e Fundamentalismos*” que se propõe avaliar a questão “do endurecimento das relações políticas, sociais e culturais em detrimento de algo metonimicamente denominado como universo dos direitos” (Almeida, 2018:7) na conjuntura política e cultural actual do Brasil e, em geral, numa altura em que se equaciona o “modelo de cidadania da nação”. (idem, p.13)

O que nos chega do outro lado do mundo é um afunilar da possibilidade de discussão e participação, um afunilar do espaço público, sob a forma destes *ismos* que convocam a população em massa através da imposição de medos e ideologias de ódio. Almeida adverte para o perigo de “um modelo que cada vez mais rejeita as formas públicas de discussão e argumentação, reduzindo as práticas e possibilidades decisórias da população e que também tem sufocado o exercício da própria representação.” (Yara Frateschi citada por Almeida, 2018:12)

Uma sociedade democrática será plural e conflituosa, mas terá espaço público para o diálogo e constante redefinição da sua identidade. Neste sentido, Laclau e Mouffle afirmam que:

“Uma sociedade democrática em pleno funcionamento não é aquela em que os antagonismos desaparecem, mas sim aquela em que novas fronteiras políticas são constantemente equacionadas e trazidas ao debate, por outras palavras, uma sociedade democrática é aquela em que as relações de conflito se mantêm, não são apagadas. Sem antagonismo resta apenas o consenso imposto pela ordem autoritária – a total supressão do debate e da discussão, que é inimiga à democracia.” (citados em Bishop, 2004:65-66)

Aquilo a que temos assistido em vários pontos do globo (Estados Unidos da América - Trump; partidos de extrema-direita na Europa em ascensão, por exemplo e mais recentemente no Brasil) é preocupante. Através do recurso a discursos simplistas coloca-se o *outro* simbolicamente para lá fronteira; o *outro* enquanto indesejável. É um discurso que se reverbera numa enorme incapacidade de produção de significado e que traduz uma época e sociedades em que a irracionalidade se sobrepõe, em que os afectos dominam o discurso político e animam uma população desgastada.

Peter Pal Pelbert em *Mutações Contemporâneas* (2007) diz que a “integração planetária (...) inocula agressividade nas relações, rigidificações identitárias.” (Pelbert, 2007:2) Pelbert, relacionando as questões sociais e políticas com toda a dinâmica comunicativa do interface digital, e as suas relações com a participação e a democracia, refere que:

“as consequências desse contexto, do ponto de vista de uma suposta democracia, são imponderáveis. As decisões globais dependem cada vez menos da opinião e da vontade, e cada vez mais do dever cego e inevitável dos fluxos psicoquímicos (hábitos, medos, ilusões, fanatismos) que atravessam a mente social.” (idem, p.2)

Torna-se então interessante questionar a imposição de “verdades” e as mensagens que nos são colocadas de forma a toldar o pensamento heterogéneo. Cita-se Burity (2018) a este propósito:

“Como se define a relação entre a enunciação científica num contexto de intensificação dos afectos no cenário político, quando o espaço público se torna sobrecarregado de valores, sentimentos de ameaça e urgência, incivilidade, dissimulação, tácticas de defesa e de ataque e uma cacofonia de diagnósticos sobre a crise que vivenciamos (nunca esquecendo a tendência de continuarmos a tomar o Estado-Nação como unidade privilegiada de análise)?” (Burity, 2018:19)



O contraponto a esta formulação parece ser a multiplicidade. Ideia que parece coadunar-se bem com o campo artístico uma vez que a arte é imbuída do espírito da criação, de criatividade e de pensamento, algo que não é estanque, que interroga e não aceita verdades. O que se assiste num processo político que prima pelo extremismo é a imposição de uma ou várias verdades cujo intuito é aprisionar o povo, o seu público, num sentimento de impotência gerando agressividade. Impotência na produção de significados, na reverberação de sentidos, na participação pública, tornando fútil a participação democrática.

A arte está imbuída de “desconstrução”, esse conceito generoso dado por Jaques Derrida (1962) que desdobra e multiplica o olhar numa miríade de significados, conceito cuja formulação é complexa por a desconstrução ser, em primeira e última análise, desconstrução. Pensada na relação dinâmica entre dois opostos, entre a fonte (origem) e a experiência, através da subjectividade, num fluxo profícuo de pontos de vista, a desconstrução recusa a verdade. Como coloca Niall Lucy (2004):

“A desconstrução começa pela recusa da autoridade ou do poder determinante de cada ‘é’, ou simplesmente de uma recusa da autoridade em geral.” (Lucy, 2004:11, trad. minha) Lucy, parafraseia Derrida: “dizer que desconstrução consiste de alguma coisa seria dizer que consiste de desconstrução, deslocamento, de desalojar, desarticular, desconjuntar, colocar ‘fora de eixo’ a autoridade do ‘é’”. (Derrida citado por Lucy, 2004:11-12, trad. minha)

Desconstrução não é uma causa para essa multiplicação do olhar mas a condição que nos ajuda a ver que as relações binárias estão em desconstrução e que “a oposição nunca é da ordem da diferença neutral mas de uma ‘violenta hierarquia’”. São pois colocados em causa os opostos e a hierarquia num “conceito que depende da ideia da diferença-enquanto-presença, permitindo a alguém dizer de algo que “é” (Derrida, citado por Lucy, 2004:13, trad. minha)

A desconstrução é algo em movimento, um modo dinâmico de ver em constante acontecimento. As artes apropriaram-se da desconstrução enquanto valor de trabalho e enquanto relação com o público, pois pautam-se por dinâmicas interrogativas quanto ao processo, ao colocar de hipóteses e à exploração de campos temáticos e técnicos, e pautam-se por requerer o olhar polissémico do público (matéria que se explora mais à frente).

Colocando a questão da comunidade e da desconstrução, enquanto bases para uma arte participada em perspectiva, através das palavras de Claire Bishop (2006): “Um dos principais ímpetus da arte participada tem sido a restauração do laço social através da elaboração colectiva de significado” (Bishop, 2006:12, trad. minha)

A arte comunitária, feita com o outro, num face a face desconstrutivo, e ao mesmo tempo construtor, é uma das possibilidades actuais enquanto lugar de encontro e de produção de significado, numa acção colectiva que reverbera a nível político e social, através do fazer colectivo. Refere Hal Foster (1996) que “o lugar da transformação artística é o lugar da transformação política” sendo que o encontro do artista com a comunidade se situa “noutro lugar (*elsewhere*), no lugar do outro.” (Foster, 1996:302, trad. minha)

Esta *arte utópica* que junta pessoas a participarem em processos nos quais, através das práticas artísticas, podem equacionar o seu estar no mundo, abrindo discursos em colectivo, num movimento contínuo entre o passado e o futuro tem, portanto, vários sujeitos e vários lugares; os artistas, as comunidades e os lugares próprios das comunidades numa perspectiva dinâmica, conforme as circunstâncias que as compreendem. Esse lugar de encontro pode considerar-se o lugar público, o espaço público da participação democrática através da arte.

Sobre esta arte utópica escreve Cláudia Madeira (2005):

“Utopia foi o nome que Thomas More escolheu para a ilha onde imaginou a sociedade ideal. É também nos arredores deste espaço que podemos situar a ideia de uma arte pública, no sentido em que esta sublinha a utopia social e avança com um propósito de mudança. Trata-se de um procedimento que supõe a passagem do *in situ* para o *in socio* (Bourriaud 2003). Contudo, não é fácil avaliar os termos desta passagem, desde logo, devido aos contornos propriamente utópicos desta arte híbrida. A mistura entre arte e quotidiano altera os ‘dispositivos apontadores’ inerentes às convenções estruturais da arte, especialmente quando a performance se lança na praxis e na ‘ordem do fazer’ (Cruz 2003 e Stiegler 2004).” (Madeira, 2005:33)

Trabalhando num lugar e partindo desse lugar, *in situ*, partindo de um colectivo e trabalhando com o colectivo, *in socio*. Poderemos então pensar num *site-specific* em relação com um *socio-specific*?

## 1.2 Arte e comunidade – da utopia à microtopia

“Sem o conceito de utopia não há possibilidade de um imaginário radical”, dizem Laclau e Mouffle (citados por Bishop, 2004:66, trad. minha). A utopia da arte enquanto relacional, enquanto lugar social e político tem como referência figuras como Joseph Beuys e o seu conceito de escultura social, no qual “todo o ser humano é um artista” esculpindo ideias para uma nova sociedade. Para Beuys, a arte poderia ser o lugar da transformação, se o seu conceito se alargasse de modo a tornar-se um “poder evolucionário e revolucionário”. (Beuys, 2006:125, tradução minha) A arte como capaz de “desmantelar um sistema social senil” através da participação de cada um no processo artístico, social e político, tornando-se um criador exercendo a sua liberdade e os seus direitos, criando um “organismo social como uma obra de arte”. (idem)

“Esta inovadora disciplina artística – Escultural social / Arquitectura social – só alcançará a sua fruição quando cada ser humano se tornar criador, escultor ou arquitecto do organismo social. (...) Só então pode a democracia ser completamente conseguida. Só uma concepção de arte revolucionada a este nível se pode tornar numa força política produtiva desta natureza, tocando a todos e mudando a história.” (Beuys, 2006, p.125, trad. minha) (escreveu em 1973, publicação de 2006)

O envolvimento de todos – “todos somos teatro”, a utopia da participação e a arte como ferramenta para a mudança do mundo também está presente no Teatro do Oprimido, fundado pelo brasileiro Augusto Boal que, em 2009, dirigia um discurso à Unesco:

(...) Vendo o mundo além das aparências, vemos opressores e oprimidos em todas as sociedades, etnias, géneros, classes e castas, vemos o mundo injusto e cruel. Temos a obrigação de inventar outro mundo porque sabemos que outro mundo é possível. Mas cabe a nós construí-lo com nossas mãos entrando em cena; no palco e na vida (...) Teatro não pode ser apenas um evento – é forma de vida! Actores somos todos nós, e cidadão não é aquele que vive em sociedade: é aquele que a transforma”. (Boal citado por Bárbara Santos, 2016, p.51)

No Teatro do Oprimido há um diálogo constante entre actores e espectadores em “encenações em forma de perguntas abertas para o público, a fim de provocar um diálogo activo e propositivo” no fazer teatral, que parte da dimensão da história individual para o contexto e perspectiva colectiva, o que gera a identificação do colectivo com o problema particular. Assim, “a história de um sujeito é produzida como história de um colectivo”, significando que a procura de “alternativas depende do

diálogo analítico entre micro e macro, do movimento entre entender a origem do problema e a busca dos meios concretos de resolvê-lo em suas especificidades.” (Santos, 2016:156-157)

Estes dois artistas, Beuys e Boal, são referências chave quando se fala em arte social, nas artes plásticas/performace e teatro. Fazem parte da geração de 60 e 70, altura em que a arte teve uma mudança de paradigma: na relação com o público, visando a participação; na saída para a rua e espaços alternativos saindo dos museus, galerias e teatros; e na aproximação ao real enquanto temática.

Um pouco por todo o lado, em resposta a políticas e regimes insatisfatórios, ocorreu esta transformação. Parece claro que a relação teatro e comunidade, (afunilando a reflexão para o teatro) se estreita em épocas de maior conturbação política em que os direitos humanos estão de alguma forma ameaçados e por consequência a arte toma contornos colectivos, num juntar de forças rumo a uma utopia.

Historicamente alguns exemplos são paradigmáticos, como a emergência no Brasil do referido Teatro do Oprimido, que se propõe precisamente dar voz àqueles que têm algo a expressar – o oprimido - franjas da sociedade mais desfavorecidas, tem as suas origens remotas na época da ditadura militar do Brasil, tendo sido no exílio que Boal foi influenciado por Paulo Freire, na Argentina. Boal irá ainda a Paris e inclusive a Portugal, e só irá fundar o Teatro do Oprimido no Brasil, em 1986, logo após a queda da ditadura. (Santos, 2016:160)

Em Portugal, caso semelhante acontece com o Teatro O Bando que inicia o seu trabalho em animação cultural, pedagogia e criação artística através de uma ”metodologia colectivista”, quando João Brites regressa a Portugal com o fim da ditadura: “Fundado em 1974 e constituindo-se como uma das mais antigas cooperativas culturais do país, o Teatro O Bando assume-se como um colectivo que elege a transfiguração estética enquanto modo de participação cívica e comunitária.”.<sup>3</sup>

Edith Scher (2016) na sua apresentação do *Teatro Comunitário Argentino entre 1983 e 2014* relaciona o início do teatro comunitário, em 1983, com o fim da última ditadura militar:

---

<sup>3</sup> Pode ler-se no *site* do Teatro O Bando: <http://www.obando.pt/>

“Surgiu num momento de profunda necessidade de criar laços, de recompor o que a ditadura (1976-1983) havia destruído. Com um encenador, o uruguaio Adhemar Bianchi, pertencente à geração que nos anos 60 acreditou nas utopias, o Grupo Catalinas del Sur estabeleceu um caminho marcado pela confiança na possibilidade de existência de um mundo melhor. Essa senda, mesmo com as alterações de contexto que se verificam nos outros períodos, imprime uma marca que é um traço próprio do teatro comunitário: a defesa do nós, a convicção de que, se nos salvarmos juntos, venceremos.” (Scher, 2016:89)

Carol Martin (2015) situa o entusiasmo pelo *Teatro do Real*, nos Estados Unidos, a partir dos anos 60, década em que os “actores, encenadores e dramaturgos experimentavam o teatro como agente de mudança social”. O “real” no discurso da época estava conotado com “autenticidade e verdade e também com libertação pessoal, autonomia e colectivismo”. (Martin, 2015:23, tradução minha)

O teatro do real, com diversas variantes e experiências a partir de narrativas pessoais, testemunhos, notícias, entrevistas e documentos vários, surge a partir da forte oposição que se fazia sentir às políticas de guerra do Vietname, ganhando força com os movimentos anti-racismo, os movimentos de libertação da mulher, os direitos dos homossexuais, que se equacionaram nos anos 60 e 70: “Muito do teatro socialmente activo foi impulsionado por movimentos utópicos que pretendiam ‘mudar o mundo’, tanto dentro do teatro como fora.” (Martin, 2015:23, trad. minha)

O real era igualmente considerado como algo que era necessário conhecer, algo que permanecia escondido debaixo de uma “fachada de mentiras proferidas pela classe média e as suas convenções sociais, pelas grandes corporações e pelo governo.” (Martin, 2015:23, trad. minha) Martin refere que esta ideia ganha força com os estudos sociológicos de Erving Goffman (1959) com o seu trabalho *The Presentation of Self in Everyday Life*, revelando precisamente a tensão entre o real e a fachada, “a vida social consistindo num conjunto de actores sociais que usam técnicas do teatro e performance para criar situações reais” (idem, 2015:27, tradução minha)

Martin considera ainda uma outra ideia chave neste encontro com o real: “o pessoal é político”, ideia veiculada por Carol Hanisch na sua apreciação do livro sobre a vivência das donas de casa da classe média dos Estados Unidos, *The Feminine Mystique* (1963), de Betty Friedan. O descontentamento, expresso a nível individual, das mulheres abordadas no livro - a sua condição pessoal - seria entendida como “a disfunção política da sociedade”. Toda esta concepção do poder da narrativa pessoal levou grupos como

“The Living Theatre, The Open Theatre, The Performance Group, Mabou Mines e o Women’s Experimental Theatre a usar material autobiográfico nos seus processos de ensaio e nas suas performances.” (Martin, 2015:23-24, trad. minha)

Estes exemplos pautam-se por uma transformação da arte, saindo dos seus parâmetros canónicos e virando-se para o colectivo, o social e o político através de estratégias diversas. A partir dos anos 90 essa relação da arte com o real foi renovada, verificando-se de forma evidente pelas décadas de 2000, com a proliferação de projectos artísticos com múltiplas possibilidades de participação e colaboração.

Claire Bishop (2012) cunhou esta aproximação contemporânea da arte ao social como “*social turn*”, uma “viragem social” na arte. No entanto prefere acrescentar-lhe um re - num “regresso ao social” (*return to the social*) ou ainda mais interessante, uma “revolta social” - no sentido de contextualizar o momento actual como fazendo parte de “uma história contínua que pretende repensar a arte no colectivo”. (Bishop, 2012:3, trad. minha)

“De uma perspectiva ocidental, a ‘viragem social’ na arte contemporânea pode ser contextualizada por dois momentos históricos anteriores, ambos simbólicos enquanto revolta política e movimentos de mudança social: as vanguardas históricas na Europa emergentes por volta de 1917 e as chamadas neo-vanguardas que levam a 1968. O notável ressurgimento da arte participativa nos anos 90 leva-me a posicioná-lo na queda do comunismo em 1989, como um terceiro momento de transformação. Trianguladas, estas três datas formam a narrativa do trinfo, heróica resistência e por fim, colapso da visão colectivista da sociedade. Cada fase foi acompanhada por um repensar utópico da relação entre a arte e o social e o seu potencial político – manifestado em reconsiderações sobre as formas nas quais a arte é produzida, consumida e debatida.” (idem, 2012:3, tradução minha)

Tendo em conta estas diversas perspectivas apresentadas por estes autores a questão que se pode colocar é se no quadro social actual, com as especificidades abordadas anteriormente (primeiro subcapítulo), a arte, mesmo que tenha uma perspectiva social e usando estratégias participativas, ainda conserva o seu carácter utópico de mudança do mundo, de ideais políticos, característicos dos anos 60 e 70?

François Matarasso identifica no panorama inglês uma simbólica mudança de nomenclatura de “arte comunitária” que surgiu em força nos anos 70 para as agora chamadas “artes participativas”, dos anos 90 em diante. Refere-as como um reflexo do neoliberalismo, enquanto sistema que promove uma arte politicamente neutral e não

engajada em grandes combates sociais, reflexo de uma sociedade individualizada; a arte percorrendo um caminho de 40 anos indo de “radical para remediada” (Matarasso, 2013:2, tradução minha)

“O renomear da arte comunitária não é insignificante. É tanto um sintoma como um indicador das profundas mudanças na política britânica depois da eleição do governo conservador de Margaret Thatcher em 1979. (...) O colapso do comunismo soviético, a liberalização da economia global e os avanços em tecnologia computacional e comunicativa foram influências determinantes. As artes não são isentas à transformação da sociedade, da economia, cultura e pensamento britânicos. O caminho da ‘arte comunitária’ para a ‘arte participativa’, embora visto de forma pragmática por aqueles que a fazem, marcou e permitiu a transição da acção politizada e colectivista que caracterizou os anos 70 para programas artísticos financiados por fundos públicos, despolitizados e de foco individualizado.” (idem, 2013:1-2, tradução minha)

Bourriaud, nas suas reflexões sobre estética relacional também coloca o ênfase da participação artística num outro lugar, numa outra escala: numa microescala. Com a complexidade do agora, talvez a indefinição de questões nevrálgicas de grande escala que juntem as pessoas num ideal, bem como a fluidez de relações com a internet, as mudanças de relacionamento que daí advêm, entre outras, a microescala serve a comunidade e as suas questões, bem como a fluidez dentro da própria comunidade. Assim, a acção conjunta não é para mudar o mundo mas sim para questionar aspectos desse mundo e para melhorar a sua realidade imediata; já não uma utopia mas uma microtopia. Nas palavras de Bishop (2004), a grande diferença para Bourriaud é:

“uma mudança na atitude em relação à mudança social: em vez de uma agenda ‘utópica’, hoje o artista procura apenas encontrar soluções provisórias no aqui e no agora, em vez de tentar mudar o seu ambiente, os artistas de hoje estão simplesmente a ‘aprender a habitar o mundo de uma forma melhor’; em vez de olharem para uma utopia de futuro, esta arte apresenta ‘microtopias’ funcionais no presente. (...)” (Bishop, 2004:54, trad. minha)

“Parece mais premente inventar possíveis relações com os nossos vizinhos no presente do que apostar num melhor amanhã” (Bourriaud citado em Bishop, 2004:54, tradução minha). É curioso verificar que na época do global, em que podemos aceder ao resto do mundo através de um clique e em que esse mundo se tornaria mais próximo e alcançável, haja uma sensação de impossibilidade de um eco político a uma grande escala. Verifica-se um reequacionar de escala nas ambições da actuação artística, social e política. Seja por uma contaminação de modos de fazer e consumir que tornam as culturas mais diluídas e descaracterizadas, seja por a comunicação global se tornar um

ruido indiscriminado, ou variadas outras questões, o que se verifica é que a localidade surge como uma escala privilegiada no sentido de proporcionar contactos mais aprofundados e acção presencial possibilitando processos de trabalho imersivos. A “microtopia” da relação com o próximo surge pois como a dimensão que caracteriza o trabalho artístico com a comunidade.

Verifica-se então já não a escala da utopia, mas sim da microtopia, e nesta, o teatro e as artes performativas em geral, pela sua natureza presencial, de exploração expressiva da presença, e nomeadamente as que têm participação comunitária, pela ideia de individual e de conjunto e de participação de não profissionais, exploram aquilo que por si já é social e já é político, o equacionar de modos de estar e de modos de fazer no colectivo, reflectindo sobre a sociedade e a cultura. Sobre isto escreve Edith Scher (2016), pondo a tónica não na militância, mas na própria presença enquanto forma de reequacionar os limites e pressupostos da sociedade, uma experiência do estar que, pela sua natureza, seria política:

“O teatro comunitário, como hoje o entendemos implica igualmente uma construção política. É um erro pensar que, após fazer teatro comunitário, nos tornamos militantes, como se fazer teatro comunitário não bastasse, como se a cultura fosse algo que nada tem a ver com a transformação social. Dar poder à comunidade, ampliar a imaginação e a criatividade, transformar deste modo, os limites e pressupostos sociais, é desejar uma sociedade melhor, mais justa, menos individualista.” (Scher, 2016:95)

O poder a que se refere Scher, é a ideia de empoderamento que remete precisamente para os processos de participação. Hugo Cruz (2016) refere que “o empoderamento relaciona o bem-estar individual com o ambiente mais abrangente, social e político” no sentido de que as pessoas “ necessitam de oportunidades para se tornarem activas na tomada de decisão comunitária, e desta forma contribuírem para melhorar as suas vidas, organizações, comunidades.”<sup>4</sup> (Cruz, 2016 b):49)

A participação cívica e a cidadania também se relacionam com a questão do empoderamento, o fortificar da presença do indivíduo em actos de reflexão conjunta, na ocupação do espaço público, na construção de discurso, no colocar de hipóteses através da exploração de modos de fazer, a arte como um direito dos cidadãos. Cláudia Andrade (2013) refere esta dimensão:

---

<sup>4</sup> Hugo Cruz em referência a Cruz & Gomes (2008), 2016 b) p.49.



“Partindo da ideia de que a arte constitui um direito dos cidadãos, o teatro comunitário promove o envolvimento da população e o fortalecimento dos laços sociais. Feito para a comunidade, pela comunidade e sobre a comunidade, o teatro ao adoptar a qualidade de comunitário assume-se como acto de cidadania e de transformação social que concebe a produção artística como um lugar de participação cívica.” (Andrade, 2013:12)

Já Joshua Guetzkow (2018) faz um estudo introdutório sobre o impacto das artes comunitárias ao nível individual e social, apontando um diversificado conjunto de factores, como a sedimentação das relações interpessoais, a capacidade de organização, a capacidade de intervenção na sociedade, a saúde mental e física, entre muitos outros. (Guetzkow, 2018:227-232) A sua análise destaca-se por correlacionar diversos factores e aprofundar esta questão, pelo que citamos uma das suas alegações de forma a concluir esta pequena reflexão sobre as interligações entre a arte e comunidade, a sociedade e a política:

“Os programas de arte comunitária são referidos como construtores de capital social através do impulsionar das capacidades e habilitações dos indivíduos para a participação cívica bem como a sua capacidade organizacional para acções efectivas.” (Guetzkow, 2018:232, tradução minha)

Mas mais que tudo, há a partilha de algo sensível: um desafio do presente, como refere Hugo Cruz, o da “arte assumir os riscos de rasgar novas possibilidades de perspectivar a realidade (...) olhar a partilha do sensível em comunidade, como um movimento de inscrição do desejo da mesma e que é, em simultâneo, matéria de acção política” (Cruz, 2016 b), p.46)

### **1.3 Modos de fazer: participação, a relação com o real, a relação com o outro; o hibridismo das propostas cénicas**

Verifica-se hoje em dia no panorama português das artes performativas, especificamente aquela produção artística que se relaciona com o social, um foco dos artistas na matéria real, que é resultado do seu foco no *outro*, numa relação de alteridade. Esse real constitui-se de matéria colectiva em relação estreita com a matéria individual, resultante da participação de um grupo ou comunidade específicos.

Evoco uma pequena amostra desta produção artística a título de exemplo: as preocupações históricas relacionadas com a guerra colonial estão presentes em trabalhos

de Joana Craveiro/Teatro do Vestido e de André Amálio/Trilogia Hotel Europa. A matéria folclórica e tradicional, suas formas populares de expressão em relação com a contemporaneidade, presentes em trabalhos como *A Viagem de Filipa Francisco* ou *Sampladélicos* de Tiago Pereira e Sílvio Rosado. O trabalho e a identidade estão presentes em projectos como *Atlas de João Galante* e *Ana Borralho / Casabranca*. As pessoas à margem da sociedade são o foco em *Estação Terminal* de Madalena Victorino. São apenas alguns exemplos entre muitos outros. As questões base destes trabalhos são aspectos da vida social e política, aspectos contemporâneos de como o indivíduo equaciona a sua identidade, as suas condições de vida, as suas memórias, o seu contexto cultural num panorama em mudança.

Os trabalhos referidos têm participações da comunidade em níveis variados: nos de Joana Craveiro e André Amálio os testemunhos das pessoas servem como base dramática para o seu trabalho performativo exclusivamente profissional; nos trabalhos referidos de Filipa Francisco e Madalena Victorino, os membros das comunidades visadas são intérpretes e fonte dramática constituindo-se como matéria e sujeito do processo de criação; no caso de *Atlas* de Ana Borralho e João Galante, um modelo está definido à partida, uma base dramática da performance, que se adapta conforme o grupo de intérpretes não profissionais que responde ao desafio de participar e contribuir com a sua “singularidade”.

Podemos perceber que a dimensão social e comunitária nas artes performativas, e em geral, tem diversos níveis de participação, e esta é uma questão basilar sobre a qual se debruçam vários pensadores. Outras questões se levantam e articulam sobre os processos de criação com a comunidade, como a referida relação com o real; a alteridade ou relação do artista com o *Outro*; o hibridismo das propostas aproximando-as da performance; o questionamento do conceito de autoria. Neste subcapítulo acompanham-se alguns pensadores quanto a estas questões a partir da problemática da participação.

Guetzkow sublinha o papel do Ontario Arts Council que destaca o processo colaborativo, a possibilidade de expressão das comunidades através da arte e ainda as possibilidades de financiamento dos artistas ao participar neste tipo de projectos (algo que não se pretende aqui aprofundar mas que é interessante pontuar):

"As artes comunitárias são processos artísticos que envolvem artistas profissionais e membros da comunidade num processo criativo colaborativo, resultando numa experiência colectiva e na sua expressão pública. Providencia uma forma para as comunidades se expressarem e permite aos artistas, através de financiamento ou outro tipo de apoio, se envolverem na actividade criativa com comunidades; e é colaborativo, sendo que o processo é igualmente importante, tal como o seu resultado artístico." (Guetzkow, 2018, p.231-232, trad. minha)

Reflectindo na especificidade das artes performativas e indo um pouco mais longe, considerando a comunidade como co-criadora, participante na dramaturgia e processo artístico, e também elemento de recepção dos seus resultados, está a perspectiva de Cohen-Cruz (2005) que usa o termo "performance baseada na comunidade", aqui citada por Hugo Cruz, referindo o *in situ* e o *in socio*:

"Trata-se de uma resposta a um assunto ou circunstância colectivamente significativos. É uma colaboração entre um artista ou um grupo de artistas e uma comunidade na qual a última é a fonte principal do texto, possivelmente também dos actores, e definitivamente de grande parte do público. Ou seja, o centro da performance baseada na comunidade não é o artista individualmente, mas sim a comunidade constituída através de uma identidade primária partilhada, baseada no local." (Cohen-Cruz citada em Cruz, 2016b), p 43)

O paradigma essencial deste tipo de trabalho artístico será pois a relação com a comunidade, com os seus temas, problemáticas, especificidades, respondendo à necessidade de "lugar-comum" e à dimensão e características do local, bem como às questões específicas de um determinado grupo e seus constituintes. Estas são abordadas através de um processo explorativo, criativo, constituindo-se como a sua base dramática enquanto *socio-specific* (quando refiro dramaturgia não me refiro necessariamente apenas à escrita mas a toda uma noção de teatralidade que vai para além da escrita e que também tem como ponto de partida as questões enunciadas).

Esta abordagem aproxima-se do Teatro do Real, conceito sobre o qual Carol Martin se debruçou dando múltiplos exemplos de espectáculos com base na matéria real, podendo os actores ser membros da comunidade ou profissionais. O importante neste conceito é que a base dramática pretende incidir nas relações entre a arte e o real, algo muito diferente do realismo. A aproximação ao real não é feita através do estilo, ou seja, não significa a adopção do realismo como estilo mas sim pelo entendimento e "reconhecimento do conhecimento retirado da experiência real" (Martin, 2015:22, trad. minha)

Alain Kaprow (1993), nas suas performances ou *Happenings* e conceito de “arte como vida” (“*lifelike art*”), explorou precisamente a ideia da diluição da arte e da vida: “esta arte está em diálogo com a própria vida e passa-se em situações e circunstâncias da vida real, como ruas, casas, lojas, escolas ou praias (...) como o nome indica é inseparável da vida” (Allan Kaprow citado em Martin, 2015:27, trad. minha). A influência de Kaprow para o estreitamento de relações entre arte e vida é inegável. Questionando as fronteiras da arte, saindo dos espaços convencionais onde a arte se apresenta, fechados e tradicionais, e tomando como matéria o gesto, a sensação, as formas, as situações do quotidiano, este artista ampliou essas relações considerando a vida como matéria de experiência e os eventos do dia-a-dia como performativos: “A linha entre um *happening* e a vida quotidiana deve ser mantida o mais fluída e indistinta possível” (Kaprow, 1993:62, trad. minha). A qualidade performativa do quotidiano e o seu lado ritualístico é também referido: “Cada uma destas (performances) brinca com os materiais do mundo tangível e o resultado são cerimónias parcialmente conscientes, tiradas da performance do dia-a-dia.” (Kaprow, 1993:64 trad. minha). Kaprow é pois uma influência em permanência na teatralização das situações do dia-a-dia, na relação com espaços não convencionais e, por conseguinte, em estratégias performativas que criam novas relações com o público.

A noção da performatividade do real encontra igualmente relações com os estudos antropológicos da performance de Goffman, Schechner e Turner que analisam as qualidades performativas da vida social, organizada em acontecimentos sucessivos, com dramaturgia, actuações e espaços cénicos próprios que se constituem como performances sociais / dramas sociais e performances culturais, na ideia de que todos actuamos segundo determinados papéis: “Quando olhamos para a informação dada pelas ciências sociais e humanidades sobre a performance, podemos classificá-las em performances sociais (escondendo o drama social) e performances culturais (que incluem a dramatização estética ou em palco).” (Turner, 1987:13, trad. minha)

Quanto às primeiras, Turner expõe:

“Como referi anteriormente, a matéria base da vida social é a performance, a ‘apresentação do eu (self) na vida quotidiana’ (como Goffman chamou a um dos seus livros). O ‘eu’ é apresentado através da interpretação de papéis, através da interpretação que quebra esses mesmos papéis ou funções e através da declaração a determinado público que passou por uma transformação de

estado ou estatuto, que foi salvo ou condenado, elevado ou libertado” (Turner, 1987, p.13, trad. minha)

A performance encontrada nas formas de expressão social será igualmente a forma de conhecer as sociedades - as performances culturais. Sobre estas diz Schechner:

“As culturas expressam-se mais inteiramente e tornam-se conscientes de si próprias nos seus rituais e performances teatrais [...] Uma performance é uma dialéctica de ‘fluxo’, ou seja, movimento espontâneo no qual a acção e a consciencialização são um, e ‘reflexividade’, na qual os significados centrais, os valores e objectivos de uma cultura são vistos em ‘acção’, à medida que dão forma e explicam os seus comportamentos. A performance é a declaração da nossa humanidade partilhada, embora expresse a singularidade de cada cultura. Conhecemo-nos melhor uns aos outros ao entrarmos na performance do outro e conhecermos a sua gramática e vocabulário.” (Schechner, 2013:7-8, trad. minha)

Fica portanto a noção de que há uma qualidade performativa nos papéis que desempenhamos em sociedade e nos conflitos que esses papéis geram. Há igualmente performatividade nas dinâmicas colectivas de expressão de todo o tipo de rituais, e tudo isso se constitui também como base de trabalho e referência quando se exploram as dinâmicas criativas no seio da comunidade. Para além disso, a apresentação da performance é uma forma da comunidade se tornar consciente de si mesma, a reflexividade, o que justifica a necessidade de apresentação pública, o ver-se através dos olhos do outro, que ao mesmo tempo somos nós, tal como Eco “considerava a obra de arte como um *reflexo* das condições da nossa existência numa cultura moderna fragmentada” (Eco citado em Bishop, 2004:62, trad. minha)

No fundo, não é só a narrativa pessoal que interessa mas todo o conjunto de relações interpessoais que existem dentro das sociedades e que as tornam únicas. Embarcar num trabalho artístico em colaboração intrínseca com uma comunidade requer um movimento de conhecer as suas especificidades. Isabel Bezelga refere precisamente este ponto: “O trabalho numa dada comunidade terá inevitavelmente que assentar num profundo conhecimento das suas referências culturais, dos seus interesses, motivações e expectativas, enquadrados pelo estabelecimento de uma relação horizontal.” (Bezelga, 2016:234)

A colaboração é uma das palavras-chave e isso compreende muitas vezes um modo de fazer que rejeita a hierarquia vertical, verificando-se uma constante negociação bem como incorporação dos *inputs* dos participantes. Este modo de fazer leva à

horizontalidade dos processos criativos que se estabelecem em colectivo, criações conjuntas. Isto não significa que as perspectivas do artista não definam o próprio processo e não o influenciem esteticamente, mas muitas vezes a autoria, do ponto de vista criativo, é partilhada, suscitando uma forma diversa da noção de autoria, o que significa que o processo foi fértil, com uma verdadeira participação de todos, e, ao mesmo tempo, desafiador de uma das convenções da arte.

Maria Lind (2007), curadora sueca, em *The collaborative turn* refere que a prática colaborativa está presente de forma consistente na arte nos últimos vinte anos e que só recentemente se terá tornado *mainstream* sendo que neste caso “a questão da colaboração compreende algum tipo de activismo e de encontro em torno de preocupações comuns, bem como um interesse em modos alternativos de produzir conhecimento.” (Lind, 2007:16, trad. minha) Refere igualmente que desde os anos 90 diversas colaborações artísticas se “apresentam como alternativas ao foco predominante dado ao indivíduo, (ao artista).” (idem) Deste modo a colaboração seria uma boa forma ou instrumento para “desafiar as noções de identidade e autoria artística.” (idem) Para além disto coloca a questão do contexto, ao que a autora indica um dos perigos do modelo colaborativo que tende a constituir-se como “uma resposta a situações específicas, muitas vezes locais, e que por isso mesmo pode surgir o risco de ser ‘engolido’ e incorporado no mesmo sistema ao qual está a reagir.” (idem)

Apesar de Maria Lind fazer uma análise mais relacionada com as artes visuais, tal é igualmente válido nas artes cénicas ou performativas, pelo que se introduz aqui a sua análise da multiplicidade de tipos de colaboração contidos nesta palavra. A autora refere que:

“a ‘colaboração’ é um conceito em aberto, como um guarda-chuva que engloba diversos métodos de trabalho que requerem mais do que um participante. Já ‘cooperação’ assenta na noção de trabalho conjunto em que ambas as partes beneficiam. Com a sua ênfase na ideia de solidariedade, a palavra ‘colectivo’ é um eco de formas de trabalho de um sistema social socialista. ‘Acção colectiva’ refere-se precisamente a um agir colectivo; enquanto ‘interactivo’ ou ‘interacção’ pode querer dizer que muitos indivíduos interagem ou significar apenas que é um indivíduo a interagir, numa acção de carregar num botão, por exemplo. ‘Participação’ está mais vastamente associado com a criação de um contexto no qual os participantes podem tomar parte em algo que um outro alguém criou, mas onde há, mesmo assim oportunidades várias para ter impacto no trabalho.” (Lind, 2007:17, trad. minha)

A este propósito Márcia Nogueira (2007), citada por Cruz, identifica três tipos de envolvimento possíveis em projectos de Arte e Comunidade, concretamente no que se refere ao teatro:

“O Teatro para a Comunidade (feito por artista para comunidades periféricas, desconhecendo de antemão a sua realidade); o Teatro com a Comunidade (quando o espectáculo surge a partir da investigação da cultura de uma determinada comunidade, sendo que estes elementos compõem a linguagem do espectáculo e potenciam o questionamento por parte do público); Teatro pela Comunidade (quando o espectáculo inclui pessoas da comunidade no processo de criação, em que estas se assumem como parte do processo de decisão dos conteúdos do espectáculo e têm acesso aos meios de produção teatral).” (Nogueira citada por Cruz, 2016 b):49-50)

Estes dois últimos modelos são os mais imersivos em termos de participação. São eles que vão ao encontro da comunidade na fase de processo criativo e a tomam como a base do trabalho artístico. É também nestes dois tipos de relação que se verifica a curiosidade pelo outro, relacionando-se com o paradigma colocado por Hal Foster (1996) em *The Return of the Real* – o “artista enquanto etnógrafo”, aquele que vai em busca da especificidade do outro e o tem como base de trabalho, numa referência a Walter Benjamin e ao seu conceito de o “autor enquanto produtor”. Nesta concepção da arte, Benjamin desejava ultrapassar a oposição entre “qualidade estética vs. relevância política” através do termo “produção”. (Foster, 1996:172, trad. minha) O artista enquanto etnógrafo é apresentado por Foster como contraponto contemporâneo, conceito que compreende algumas premissas: que o lugar da transformação política é também o lugar da transformação artística; que esse lugar é “noutro lugar” (*elsewhere*), que corresponde ao lugar de um outro cultural; e por fim, que o facto de o artista ser percebido como um outro cultural lhe dá acesso imediato à alteridade transformadora. (idem, 1996:173)

Lyotard (2009) refere um conjunto de enunciados, um saber, que determina uma determinada cultura. Determinar quem é o outro, o estrangeiro, passa pelo reconhecimento ou não desse saber: “o consenso que permite circunscrever tal saber e discriminar aquele que sabe daquele que não sabe (o estrangeiro, a criança) é o que constitui a cultura de um povo.” (Lyotard, 2009:36, trad. minha)

Schechner (2013) refere igualmente a noção de alteridade, referindo-se aos estudos de performance e de como estes lidam com a interculturalidade, sendo que no “mundo de hoje, as culturas estão em constante interacção, pelo que não há grupos isolados; por

outro lado, as diferenças entre culturas são tão profundas que não há uma teoria universal da performance” (Schechner, 2013:3, trad. minha) Ou seja, conhecer o outro não é o mesmo que ir ao encontro de um completo desconhecido, há interpenetração de informação e mesmo influências que rejeitam essa descoberta do outro enquanto completo desconhecido. Há sempre alteridade, mesmo na proximidade e mesmo com todos os meios de informação, podendo-nos referir à alteridade de forma subjectiva, enquanto instância a descobrir, alteridade como zona sensível.

Assim, a zona do “outro” é bastante subjectiva e abrangente sobretudo quando se trata de performance:

“na antropologia, na sua maioria, a ‘cultura base’ é ocidental, e o ‘outro’ é não ocidental. Mas nos estudos de performance, o outro pode ser uma parte da sua própria cultura (ocidental ou não), ou mesmo um aspecto de comportamento. Isto posiciona os estudos de performance a uma distância Brechtiana, permitindo a crítica, a ironia e comentário pessoal tal como participação solidária”. (idem, 2013:2, trad. minha)

Várias críticas e perigos formula Hal Foster quanto à questão do outro, precisamente quanto a um assumido distanciamento ou divisão (*split*) entre o artista e o outro e/ou quanto a um possível movimento de identificação para superar essa divisão, sendo possível englobar estas questões numa grande crítica: um “apadrinhamento ideológico” (Foster, 1996:173-174, trad. minha), que se traduziria numa redutora e idealista representação do outro.

Foster alega a possibilidade do artista actuar enquanto “colonizador” impondo uma sua ideia de identidade sobre determinada comunidade ou cultura. Bishop (2006) em diálogo com Guattari fala igualmente sobre o perigo de infantilização a partir de uma serialidade identificadora que pode constituir a obra de arte realizada *in socio*. (2006:79) Refere que uma outra noção de identidade é possível a partir da ideia da relação ao invés da raiz, evocando a imagem do rizoma, e o nomadismo de Guattari: “na imagem do rizoma surge a possibilidade da identidade não se relacionar totalmente com as raízes mas também em Relação” (Bishop, 2006:75, trad. minha)

Estes pensadores rejeitam pois a ideia da cristalização da identidade de uma comunidade e colocam o foco na relação dinâmica, de forma a desterritorializar o real e colocá-lo numa zona subjectiva de significado que se presta, pela relação entre arte e



público, a novas possibilidades de organização, sentido, relação, reterritorialização, num permanente reequacionar das identidades que compõem a comunidade.

Hugo Cruz reforça a noção de que não deve haver construção de identidade por parte do artista, ou o “resgate de uma identidade perdida da comunidade”, mas que se contemplem os vários tempos, passado, presente e futuro na construção de possibilidades através do acto artístico:

“É importante relativamente à identidade local, realçar que o trabalho de projectos de arte e Comunidade apesar de se ocuparem do passado e presente de uma comunidade nunca deverão cair no discurso instalado, reflexo de várias crises, de se constituir como uma forma de resgate dessa identidade, ou mesmo até responsáveis por criar comunidade. Ou seja, um processo criativo, porque exige desconforto e contacto com o infinito, perspectivando alternativas para além das roturas, pode eventualmente mas não necessariamente, reforçar formas identitárias existentes e permitir a projecção de outros ‘seres’ e ‘estares’ na comunidade contribuindo para a redefinição de traços identitários. Este aspecto, é relevante salientar, para que não se caia numa espécie de instalação de processos de colonização das comunidades propondo identidades de fora para dentro, com base em modas, ou na emergência de uma espécie de messianismo em busca de identidades perdidas e que urgem ser resgatadas. Esta é uma tentativa de dar resposta à crise do sentido de comunidade reflexo do desastre da modernidade e do cepticismo do pensamento pós estruturalista, ensaiada nomeadamente na obra fundamental de Nancy ‘A comunidade inoperante’. Neste sentido, é fundamental que, para além da conexão com as suas origens e o situar-se no aqui e no agora, os processos contemplem uma projecção futura da comunidade com os seus sentidos associados, aspecto muitas vezes descurado nos projectos neste âmbito.” (Cruz, 2016 b), p.50)

Bauman (2003), reflectindo sobre a comunidade dá-nos precisamente essa noção de futuro em contraponto com a ideia de passado intrínseco: “Raymond Williams, atento analista de nossa condição comum, observou de modo cáustico que o que é notável sobre a comunidade é que ‘ela sempre foi’. Podemos acrescentar: que ela sempre esteve no futuro.” (Bauman, 2003:9)

Numa nota positiva quanto aos modos de fazer, no sentido da escavação de material não oficial e do alcance inovador das dinâmicas de construção, convoco novamente Hal Foster sobre as potencialidades do trabalho *site-specific* e *socio-specific*:

“Muitos artistas usaram estas oportunidades de colaborar com comunidades de forma inovadora, recuperando histórias suprimidas e situadas em zonas inusitadas, que não estão à disposição de todos. E simbolicamente este novo trabalho *site-specific* pode reocupar espaços culturais perdidos e propor contra-memórias históricas”. (Foster, 1996:197)

Micaela Miranda, com longo trabalho no Freedom Theatre na Palestina faz igualmente uma reflexão sobre as relações entre o trabalho artístico, nomeadamente do teatro, e o tecido social e cultural:

“A cultura é o tecido de possibilidades sob o qual uma sociedade se move; nela estão tricotados valores morais e éticos, crenças, tradições. A arte, como transformação da realidade, trabalha sob o tecido cultural. O teatro, como arte humana – por ser colectivo – fortalece essa identidade cultural ao mesmo tempo que a questiona.” (Miranda, 2016:191)

O trabalho artístico com a comunidade tem de facto múltiplas possibilidades. Hugo Cruz, referido no início, fala sobre o “carácter híbrido” destes trabalhos, um campo de “intersecção das artes” sendo possível um infundável cruzamento artístico, nas suas várias vertentes e linguagens, com todo o potencial local, de património cultural material e imaterial, individual e colectivo, trabalhando sobre a especificidade de lugares não convencionais para a prática artística e tomando a matéria do real como conteúdo fundamental, pautando-se pela interactividade e métodos participativos. Tal eclectismo e contaminação situam estas práticas numa relação com a performance, no sentido de se recusar o fechamento da sua prática numa determina linguagem artística, destacando-se pela experimentação.

Cláudia Andrade refere o carácter interdisciplinar e a receptividade à experimentação destes processos que saem da esfera do teatro convencional:

“Ao representar uma manifestação artística alternativa que desafia as lógicas do teatro convencional, o carácter interdisciplinar do teatro comunitário torna-o particularmente receptivo para poder experimentar novas metodologias criativas, numa permanente reinvenção dos seus processos.” (Andrade, 2013:13)

Outra questão que aproxima as artes comunitárias da performance tem a ver com o tipo de enredo e o facto de os actores / performers não se constituírem personagens. Cruz (2016 b):44) cita Roselee Golberg (2007): “ao contrário do que acontece na tradição teatral, o performer é o artista, quase nunca uma personagem, como acontece com os actores, e o conteúdo raramente segue um enredo ou uma narrativa nos moldes tradicionais.”

Ora estes processos e suas apresentações, a sua inscrição no seio da comunidade, equacionam-se inevitavelmente com o público, também ele parte da comunidade, aquela que vai reconhecer ou não aquele trabalho, a que vai ou não frutificá-lo com as suas

perspectivas enquanto espectador activo, produtor de significado, desconstrutor. A relação com o público é fundamental para a inscrição dos processos artísticos como mais uma etapa no reequacionar das identidades. Como diz Bishop, “a arte fabricada *in socio* (...) possui uma dupla finalidade: inserir-se numa determinada rede social que vai apropriar-se ou rejeitar esse trabalho e mais uma vez, celebrar o universo da arte enquanto tal (...)” (Bishop, 2006:79 trad. minha)

É convicção de Claire Bishop (2012) que se deve produzir conhecimento sobre estes processos artísticos orientados para o social, de forma a inseri-los mais plenamente no mundo artístico através da sua função social e estética:

“Há uma necessidade urgente de restaurar a atenção aos modos de fazer, conceptual e afectivamente complexos, gerados por projectos artísticos orientados para o social, particularmente àqueles que afirmam rejeitar qualidade estética, de forma a empoderar esses próprios processos e dar-lhes lugar na história.” (Bishop, 2012:8, trad. minha)

Conclui-se pois que há um foco conceptual particular na “arte social” que prima por processos colaborativos e participativos e tem como base as matérias da própria comunidade. Este foco deve dialogar com a arte em si para não se tornar uma subcategoria menor do universo artístico, numa atitude condescendente pela inclusão do aspecto social. Deve considerar a qualidade estética e conceptual, deve almejar um lugar próprio, mas que isso não signifique que a qualidade ou exigência artística seja comprometida. António Pinto Ribeiro (2016) perspectiva esta questão de diálogo entre prática artística e a comunidade e o seu reverberar no mundo artístico:

“Estas práticas artísticas mais ainda do que proporem, exigem modos alternativos de funcionar. E tal acontece porque partem da diversidade de uma comunidade, da diversidade do capital simbólico e cultural de cada participante e das suas diversas biografias; porque o cumprimento de técnicas de corpo é irregular e porque o uso de materiais provenientes de tradições artísticas muito sólidas exigem a sua adequação e reinvenção em circunstâncias onde as capacidades de resposta são outras. (...) Exige-se pois nestas práticas uma atenção especial que passa por equacionar a alternativa destas práticas sem as minorizar nomeadamente quando ilegitimamente as podem considerar um subgénero artístico.” (Ribeiro, 2016:7)

## **1.4 Público – o envolvimento do olhar**

Analisa-se brevemente neste subcapítulo a forma como o olhar do público interage com os projectos artísticos, constituindo-se como um elemento essencial para a vida dos mesmos.

O papel ou função do público, e mesmo a sua atitude, alterou-se a partir do momento em que a arte saiu fora dos padrões de representação clássicos, “em que a arte responderia aos seus próprios critérios e não aos da reprodução do natural” (Monteiro, 2010:266). No fauvismo, no impressionismo, no expressionismo, no abstraccionismo, no futurismo, no dadaísmo, no surrealismo, enfim, nas vanguardas artísticas, ensaiaram-se modelos que saíam dos padrões estabelecidos e que exploravam a forma, a cor, o traço e também o movimento e a presença, ou seja, os conteúdos - em formalidade e conceito - que rasgaram a arte, traduzindo-se numa experimentação e afirmação de valores conhecida como modernismo. Nesse momento ensaiaram-se as primeiras performances dos futuristas e dadaístas, saindo dos teatros e fazendo intervenções noutros lugares, de forma provocatória e interpelativa do público. Com estes movimentos deu-se uma inegável aproximação e exigência ao público. Este, não estando familiarizado à partida com o que tinha à frente, teria de se questionar e teria de interpretar, ou seja, fazer uso dos seus recursos enquanto interlocutor para fruir e atribuir significados às novas expressões artísticas. O olhar do público fertilizou-se, multiplicou-se e, desta forma, abriu-se caminho ao seu enorme papel, o de enriquecer a arte com a polissemia do seu olhar.

A desconstrução, conceito de Derrida de 1962, abordado no primeiro subcapítulo, é a condição que rejeita uma só visão, ou seja, rejeita a ideia de verdade, e por conseguinte compreende a multiplicação de significados por parte dos intervenientes (neste caso artistas e público). Este conceito pode ser aplicado a toda a arte, e é-o constantemente, até à data de hoje, em que a contemporaneidade prima igualmente por um conjunto de propostas artísticas que não são de apreensão evidente e que se prestam a um cuidadoso movimento de fruição – a sensação, o sentimento, a comoção, o envolvimento sensorial, e a um ainda mais exigente e cuidadoso movimento de interpretação – a atribuição de significados: o relacionamento de diversos aspectos da proposta artística com conceitos teóricos da arte mas também com as vivências do espectador e a sua bagagem cultural.

No fundo, esta desconstrução dá-se pelo facto de as obras de arte, em que as artes cénicas estão incluídas, serem “abertas”, indo buscar o conceito de *Obra Aberta* de Umberto Eco (2016), criado igualmente em 1962, sobre a poética artística contemporânea, relativa às artes visuais mas que podemos estender às artes em geral. Neste conceito, Eco apresenta a obra aberta:

“como proposta de um ‘campo’ de possibilidades interpretativas, como configuração de estímulos revestidos de uma substancial indeterminação, de modo a que o fruidor seja levado a uma série de ‘leituras’ sempre variáveis; estrutura, enfim, como ‘constelação’ de elementos que se prestam a diferentes relações recíprocas.” (Eco, 2016:157)

Hoje conta-se com o público para que seja activo e profícuo nas suas interpretações, havendo até quem promova conversas no final dos espectáculos, como que de forma a reiterar esse seu papel essencial.

Até o público se tornar ele próprio elemento e objecto da arte, como as propostas artísticas que estamos a considerar neste trabalho, há momentos significativos de inter-relações espaciais e interlocuções que se constituem como experiências relacionais entre o público e a proposta artística, que reflectem o posicionamento dos seus criadores perante a arte e o teatro. Monteiro (2010:281) refere que Meyerhold:

“se liga à utopia de um teatro de massas, longe do esteticismo. Suprime o pano de boca e os bastidores, adopta cenários neutros, praticamente inexistentes, e aproxima o palco da sala (...) Meyerhold defende mesmo que o público deve poder interromper a acção cénica para criticar as posições das personagens”.

Tal concepção das relações entre actores e público coloca Meyerhold como um dos pioneiros do sec. XX a reflectir e pôr em prática as artes participativas: “Ao apresentar a performance como um acto de criação colectiva, Meyerhold marcava uma ruptura com uma concepção tradicional do teatro e dos seus poderes, fundada sobre os caracteres fundamentais da representação”. (During citado em Monteiro, 2010:281)

Pensando no “paradoxo do espectador” tal como conceptualizou Rancière (2014), é um “mal ser espectador por duas razões”. A primeira é a ilusão ou a aparência do teatro, que faz com que olhar seja “contrário a conhecer” e a segunda razão assenta na ideia de que “olhar é o contrário de agir”, colocando o teatro, tal como Platão o concebia, como uma “máquina óptica de ilusão e passividade” e o “lugar onde ignorantes são convidados a ver sofrendores”. Deduz daqui, perante este paradoxo, que o teatro deveria resgatar o

drama enquanto acção e traduzir-se num “teatro novo, reconduzido à sua virtude original” no qual os “assistentes se tornem participantes activos em vez de serem voyeurs passivos” (Rancière, 2014:9) Refere pois Rancière que “esta inversão conheceu duas grandes fórmulas, antagónicas em princípio”, a de Brecht com o Teatro Épico e a de Artaud com o Teatro da Crueldade.

Diz então Rancière sobre a proposta de Brecht:

“É preciso arrancar o espectador ao embrutecimento do parvo fascinado pela aparência e conquistado pela empatia que o faz identificar-se com as personagens da cena. A este será mostrado, portanto, um espectáculo estranho, inabitual, um enigma cujo sentido ele precise buscar. Assim, será obrigado a trocar a posição de espectador passivo pela de inquiridor ou experimentador científico que observa os fenómenos e procura as causas (...)” (Rancière, 2014:10)

A fórmula de Brecht, através de uma ideia de didáctica e de ludicidade, investe na atitude crítica do público, por um efeito de distanciamento ou estranhamento da cena e da actuação, para que o público não fique embalado ou em transe, numa identificação emocional cega, mas, ao invés, questione a cena e todo o seu contexto histórico. Esta seria a sua concepção de teatro “épico” por oposição ao teatro “dramático” de Aristóteles e ao naturalismo de Stanislavski. Brecht questionava-se precisamente sobre o papel do público na era da ciência, pretendia um teatro de transformação social:

“Precisamos de um teatro que não apenas consuma emoções, as ideias e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações sociais (o contexto em que as acções se realizam), mas sim, que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação desse contexto.”<sup>5</sup> (Brecht, 1948)

No seu *Pequeno Organon para o Teatro*, Brecht (1948) vai enunciando esta preocupação estética relativa à cena e à relação com o público:

“Numa reprodução em que se manifeste o efeito do distanciamento, o objecto é susceptível de ser reconhecido, parecendo, simultaneamente, ser alheio. (...) Os novos efeitos de distanciamento têm apenas como objectivo despojar os acontecimentos susceptíveis de serem influenciados socialmente no libelo da familiaridade que os resguarda, hoje em dia, de qualquer transformação.”

---

<sup>5</sup> Brecht, B, 1948, *Um pequeno Organon para o teatro*,  
<https://www.marxists.org/portugues/brecht/1948/mes/organon.htm> 2-10-2018

Assim, a familiaridade da cena seria contraproducente para os seus propósitos sociais do teatro, em que a “questão da viabilidade de uma representação do mundo é de ordem social” como diz Brecht em *Estudos sobre Teatro*. (Brecht, 1978:6)

No fundo, Brecht queria actores acordados e conscientes, sem tentações de transe hipnótico que pudesse embalar o público ou induzi-lo em identificações adormecidas, mas sim capazes de produzir um efeito de estranhamento emocional que levasse o público a questionar. O actor “tem de fazer com que o público fique assombrado, o que conseguirá, se utilizar uma técnica que o distancie de tudo que é familiar.”<sup>6</sup>

O actor deve ser vigoroso a traduzir uma determinada cena, deve ser rigoroso ao relacionar-se com uma personagem sem se fundir com ela ou sem a incorporar, bem como deve ser capaz de introduzir cortes na cena para quebrar e para produzir relações dinâmicas, estratégias concretas<sup>7</sup> e materializadas ao invés de um imaginário familiar e fantasioso:

“O actor de um teatro assim, ao serviço de uma arte dramática não-aristotélica deverá esforçar-se para que o espectador reconheça nele um intermediário entre si e o acontecimento. Este processo de fazer que o espectador ‘reconheça’ o actor contribui para que o efeito do teatro épico se revista do carácter indirecto que pretendemos.” (Brecht, 1978:33)

Brecht ao introduzir o estranhamento, a distância, introduz igualmente a proximidade: o *estranho*, o outro - o público - é considerado por ele fundamental para a função essencial do teatro que seria a transformação da sociedade e o questionamento da mesma. Ao aparentemente distanciar o público, aproximava-o.

Um outro caso em que a relação com o público, um público de massas, não elitista, também está implícita na experimentação estética é Artaud. Em *Artaud entre a vida e a morte*, Paulo Filipe Monteiro (n/d:141) escreve:

“Artaud não privilegiava a experimentação sobre as matérias artísticas: nessas matérias ele experimentava, com a intensidade que o consumiu, os sentidos e significações da vida, a sua e a de todos (‘é para os analfabetos que escrevo’), e nessa atitude distinguia-se claramente das vanguardas. Concluamos, com ele, que é essa a aposta verdadeiramente arriscada.”

---

<sup>6</sup> Brecht, B, 1948, *Um pequeno Organon para o teatro*, <https://www.marxists.org/portugues/brecht/1948/mes/organon.htm> 2-10-2018

<sup>7</sup> Para as estratégias do actor ver cap. 8 de *Drama e Comunicação*, 2010, de Paulo Filipe Monteiro

Regressando a Rancière e portanto à segunda fórmula para reabilitar o público no teatro, sobre o Teatro da Crueldade de Artaud, ele diz (em contraponto com Brecht) que “é essa própria distância reflexiva que deve ser abolida”:

“O espectador deve ser retirado da posição de observador que examina calmamente o espectáculo que lhe é oferecido. Deve ser desapossado desse controle ilusório, arrastado para o círculo mágico da acção teatral, onde trocará o privilégio do observador racional pelo do ser na posse de suas energias vitais integrais”. (Rancière, 2014:10)

Artaud (1996) pretende claramente uma aproximação do público e do actor, criando uma zona de confluência de emoções:

“Suprimimos o palco e a sala, substituídos por uma espécie de local único, sem separações nem barreiras de nenhuma espécie e que se tornará precisamente o teatro da acção. Será restabelecida uma comunicação directa entre o espectador e o espectáculo, entre o actor e o espectador, pelo facto de o espectador, colocado no meio da acção, ser por ela envolvido e trabalhado.” (Artaud, 1996:94)

Nesta concepção do teatro, o espectador seria envolvido pela “amplitude e vitalidade” da acção e envolveria igualmente a cena com o seu olhar e presença:

“É com a intenção de atacar, por todos os lados, a sensibilidade do espectador que advogamos um espectáculo giratório, que, em vez de tornar o palco e o auditório dois mundos fechados, sem comunicação possível, dissemine as suas explosões visuais e sonoras sobre a massa inteira dos espectadores.” (Artaud, 1996:85)

Entretanto nos anos 60, os teatros são “rebaptizados lugares de proximidade” (Monteiro, 2010:103) com várias propostas saindo do teatro, “convidando à proximidade ou até à participação do público” (idem), concretizando-se nos seguintes aspectos:

“na segunda metade do século XX, com a abolição das fronteiras que erigiam a transcendência do palco, com a deslocalização do corpo dos performers que podem movimentar-se entre os espectadores, com os *happenings*, as *performances* e o acentuar do aspecto performativo mesmo quando não são *performances* no sentido estrito (...)” (Monteiro, 2010:271)

O público vai sendo cada vez mais envolvido e cada vez mais convocado a participar, a integrar-se ou a comprometer-se fisicamente com a proposta artística. Um movimento de aproximação que Monteiro refere como “mística participatória da proximidade”. (Monteiro, 2010:272)



Este público passa a ser como que uma instância que actua não nos mesmos meandros que os actores, performers ou artistas mas em relações de contraste ou complemento, envolvimentos ou interpelações, numa modulação de espaços e instâncias a par da proposta artística: “o embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham, entre indivíduos e membros de um corpo colectivo.” (Rancière, 2014:23)

Convoca-se aqui a proposta de heterotopias de Foucault (1967) em *Of other spaces*, na perspectiva de que o teatro é não só um espaço de representação, onde múltiplos mundos podem ser idealizados, mas igualmente um lugar onde habitam intrincadas camadas de relação entre público e actores/performers, justamente numa geografia do outro, onde se age sobre o espaço do outro e onde essas várias instâncias se interpenetram: “A heterotopia é capaz de justapor ou colocar lado a lado num mesmo lugar vários espaços, várias instâncias que são, *per si*, incompatíveis. É assim que o teatro traz ao rectângulo do palco, um atrás do outro, um vasto conjunto de lugares que são estranhos um ao outro”<sup>8</sup>

Continuando com Rancière, ele refere que com este ideal de aproximação ao público, o teatro se constituiria “como uma forma comunitária exemplar”, o que “implica a ideia de comunidade como presença para si, oposta à distância da representação”. “O teatro mostrou-se como uma forma da constituição estética – da constituição sensível da colectividade.” (Rancière, 2014:11) Mas Rancière não está convencido do virtuosismo destas manobras de aproximação, no sentido de que não contam com as capacidades plenas sensíveis e inteligíveis do espectador e não vão ao fundo da questão do paradoxo do espectador. Seria então necessário repensar este “ensinar aos espectadores os meios de deixarem de ser espectadores e tornarem-se agentes de uma prática colectiva”, referindo precisamente que “a cena e a performance teatrais se tornaram assim uma mediação efervescente entre o mal do espectáculo e a virtude do verdadeiro teatro”. (idem, 2014:13).

Sugere então que o problema está no facto de se percepcionar a passividade do olhar como algo negativo, desprovido de fertilidade. Urge a superação do “abismo que separa actividade de passividade” (idem, 2014:16) através da emancipação intelectual, ou seja, uma rejeição da noção de ignorância da passividade do olhar. Através do reequacionar

---

<sup>8</sup> Foucault, M. 1967, *Of other spaces: heterotopias* – tradução livre minha  
<https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.en/> (consultado a 01-10-2018)

deste conceito, tal como se rejeita a ideia de ignorância e embrutecimento na aprendizagem provocada pelo “abismo radical entre o aluno e o mestre”, a emancipação do espectador “começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir”. (Rancière, 2014, p.14-16)

Reequacionando o conceito inicial do mal do espectador temos que: “O espectador também age, tal como o aluno ou intelectual. Ele observa, selecciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outro tipo de lugares. (...) Participa da performance refazendo-a à sua maneira. (...) Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes activos do espectáculo que lhes é proposto” (idem, 2014:17)

Evoca-se aqui “Manger” de Boris Charmatz apresentado na Culturgest em Dezembro de 2016.<sup>9</sup> Neste espectáculo de dança, um conjunto de bailarinos estava espalhado pela garagem da Culturgest e o público não tinha lugar assinalado onde se sentar. Assim, a par da música e da dança - gestos que aconteciam a partir de uma acção fundamental: comer continuamente folhas de papel (pelo que a dança começava sempre na boca) - houve um segundo corpo constituinte do espectáculo, num movimento contínuo durante todo o tempo, que era a deslocação do público pelo espaço, precisamente observando, seleccionando, escolhendo aproximar-se, fazer zoom, ou distanciar-se, editando o espectáculo em tempo real. Encarei esse público como uma ‘comunidade dançante’ (em alusão e contraponto com a “comunidade coreográfica” de Platão) (Rancière, 2014:10), que protagonizava um segundo espectáculo dentro do espectáculo, uma experiência individual e colectiva que se traduziu num grupo que num determinado momento experimentava um desafio e “digeria” uma matéria comum, num constante redefinir de lugar, o “lugar do outro”, constituindo instâncias em plena interacção: os bailarinos por um lado e o público, enquanto comunidade dançante, por outro. Significa que essa experiência de movimentação foi muito sensorial pela proximidade que era possível ter com os bailarinos, o cheiro, os seus sons, os restos de papel mastigados no chão. Foi igualmente uma experiência activa de decisões que ditariam a forma como cada espectador se relacionava com o espectáculo. Mas na verdade, é sempre. Mesmo estando num lugar na terceira fila, tal como diz Rancière, o espectador, mesmo apenas vendo, mesmo apenas olhando, é sempre activo. Se um membro do público, no

---

<sup>9</sup> Folha de sala em [https://pre2018.culturgest.pt/2016/docs/manger\\_fslite.pdf](https://pre2018.culturgest.pt/2016/docs/manger_fslite.pdf) (6-10-2018)

espectáculo “Manger”, tivesse ficado sentado num só sítio durante toda a apresentação, faria exactamente as mesmas movimentações sensíveis e cognitivas através do olhar. Seria uma experiência diversa mas seria activo, emancipado, profícuo, desconstrutor, à mesma, enquanto espectador.

Voltando a Eco; a obra de arte, a “obra aberta”, convoca precisamente uma constelação de direcções, pelo que podemos compreender o movimento da interpretação: “a possibilidade – por parte do fruidor – de escolher as próprias direcções e as próprias ligações, as perspectivas privilegiadas por eleição e de entrever, no fundo da configuração individual, as outras distinções possíveis, que se excluem mas que estão presentes, numa contínua exclusão-implicação recíproca.” (Eco, 2016:161)

Desta forma conclui-se que as estratégias de participação actuais, as que de alguma forma incluem activamente o público nos espectáculos, mais do que o intuito de afastar o mal da representação, da distância, da ilusão do teatro ou da dança ou de fortificar a passagem de conteúdos, pautam-se por escolhas que são em última análise poéticas, estéticas e eventualmente sociais. Depois dos futuristas e dadaístas, depois de Meyerhold, de Brecht e Artaud, de todos os *performers* e de todo o teatro comunitário e participativo, depois de Derrida, de Eco e Rancière, há cem anos de rupturas e vanguardas que tornam a participação do público, quando existe na actualidade, uma opção consciente adequada à proposta artística. Será algo relevante aos seus conteúdos e às suas pretensões e igualmente às referências a que o próprio artista quer aludir (em “Manger”, curiosamente, vejo o distanciamento de Brecht, a aproximação ao público de Meyerhold, o envolvimento e invasão sensorial de Artaud, o gesto quotidiano desgarrado e sem ilusão da *performance*).

Há, no entanto, no teatro que se faz com a comunidade, uma questão base que é a de os espectadores fazerem possivelmente parte dessa comunidade, pelo que o sentido de público fruidor activo, participativo ou não, tem sempre de ser tomado em consideração, no sentido de ser incentivado. É igualmente útil perceber se são necessárias estratégias para que essa fruição/interpretação/olhar activo efectivamente aconteça de forma a potenciar precisamente o trabalho artístico desenvolvido e dar-lhe a “vitalidade” do olhar do público. Diz Claire Bishop que:

“Cada obra de arte, embora seja produzida seguindo uma política de necessidade implícita ou explícita, está efectivamente aberta a um número ilimitado de possíveis leituras, cada uma das

quais leva o trabalho a adquirir uma nova vitalidade em termos de perspectiva, ou gosto particular de cada um, ou mesmo performance pessoal” (Bishop, 2006:38, tradução minha)

A relação de uma comunidade com a arte, na formação de artistas ou de públicos, pauta-se pela importância que é dada a esta actividade. Um público será tanto mais atento, participante, comprometido e implicado, quanto mais conseguir relacionar-se com as propostas cénicas, tornar-se activo (mesmo sendo passivo), sentir-se desconstrutor. É pois preciso apostar não só nos processos de produção artística, ou processos artísticos com a comunidade, mas igualmente apostar na relação intensa dos públicos com a arte que começa em primeira instância com a educação para e pela arte. É necessária programação contínua, de vários géneros, é necessário investimento e é necessária mediação, nota que me leva ao próximo capítulo, o da programação cultural.

Ainda Eco sobre a interpretação refere precisamente que não só a disposição e especificidade do fruidor está em causa mas também a adequação da proposta no sentido de haver um mínimo de compreensão garantida e as garantias de uma relação de comunicação:

“Daqui têm origem, portanto, dois problemas, implicados não só numa poética do Informal, mas em todas as poéticas da obra aberta: 1) as razões históricas, o background cultural de uma tal decisão formativa, a visão do mundo que esta comporta; 2) as possibilidades de “leitura” de tais obras, as condições comunicativas a que são submetidas, as garantias de uma relação de comunicação que não degenere no caos, a tensão entre uma massa de informação posta intencionalmente à disposição do fruidor e um mínimo de compreensão garantida, a adequação entre a vontade do figurador e a resposta do consumidor.” (Eco, 2016:161)

Quanto à importância dada às artes no seio das comunidades, aos projectos participados e colaborativos, Hugo Cruz aponta que “nos últimos anos multiplicam-se os interesses por este tipo de projectos por parte de centros culturais, teatros municipais, festivais, redes de programação, associações de municípios, centros de investigação e de forma generalizada pela esfera académica.” (Cruz, 2016 b):41)

Vamos seguir, no próximo capítulo, e após uma contextualização sobre programação e espaço público, para Santa Maria da Feira. Um caso paradigmático na aposta de proximidade à arte e contaminação de um concelho por iniciativas artísticas e processos participativos.

## 2. Programação cultural, festivais e participação comunitária

### 2.1 Festivais para e com a comunidade

Há, inegavelmente, uma efervescência de criação artística e programação cultural que tem como ingrediente base a relação entre a arte e a comunidade.

O projecto 140 Mil Memórias foi apresentado no contexto de um festival que se apresenta como um festival de teatro de rua virado para a comunidade e, como tal, faz sentido pensar um pouco neste formato enquanto veículo de participação comunitária nas suas vertentes – enquanto público e enquanto membros activos de processos artísticos, bem como o festival enquanto via de programação artística do espaço público.

Com efeito os festivais são palcos privilegiados de encontro *real* em torno de um acontecimento artístico, esse encontro significando o contacto com o outro e com a experiência estética, sensorial, artística, bem como com um lugar pronto a ser activado física e simbolicamente.

Numa época de “vivências de interfaces digitais e segundas vidas *online*”, Robert Gehl (2010) inicia a sua reflexão em *The politics of cultural programming in public spaces*, precisamente dando ênfase ao facto de que a programação cultural do espaço público compreende um conjunto de acontecimentos vividos corpórea e sensorialmente, ou seja, “espaços e eventos experienciados imediatamente e fisicamente por todos aqueles que os assistem e produzem” (Gehl, 2010:1, trad. minha) numa chamada de atenção para a importância de tais iniciativas, no sentido de afectarem milhões de pessoas no mundo inteiro.

São experiências efémeras, de curta mas intensa duração que juntam uma grande quantidade de pessoas que se movimentam num determinado lugar em torno de um conjunto de iniciativas que fazem parte de uma programação artística. Quanto a isto, Gehl refere que os festivais e programas de curto prazo (*short-term events*) “persistem na memória cultural através de relatórios, programas, testemunhos de participantes, experiências pessoais e documentários”. (Gehl, 2010:1, trad. minha)

Tanto a experiência pessoal como colectiva está em causa num tal programa com foco na abordagem às questões contemporâneas pela via artística, sendo que essencial à reflexão é a própria participação directa da comunidade a vários níveis.

O sociólogo Josh Guetzkow no seu estudo sobre o impacto das artes nas comunidades refere que os programas que privilegiam a relação entre arte e comunidade tendem a apontar para algum tipo de apresentação pública e, por conseguinte, as duas dimensões são necessárias: quer a participação de membros da comunidade enquanto público, quer enquanto participantes directos pelo que ambas são encorajadas e optimizadas. Guetzkow faz a relação entre esta participação:

“a participação directa de membros da comunidade numa acção artística é mais intensa do que a participação enquanto público muito embora essa participação enquanto público seja mais generalizada do que o envolvimento directo.” (Guetzkow, 2018:228, trad. minha)

Não havendo a dimensão de apresentação pública, provavelmente não se constituiria como objecto de reflexão em si mesmo, que é o que parece estar em causa num conjunto de iniciativas programáticas da actualidade. A participação e também a apresentação e consequente visibilidade dos trabalhos vários que contêm participações mais ou menos profundas da comunidade constituem-se como uma das linhas de força da programação de determinados festivais<sup>10</sup>, não só na forma de fazer enquanto criação artística mas como interrogadora dessas mesmas sociedades. A apresentação pública de tais iniciativas é expor um conjunto de questões abordadas na prática artística, que seriam invisíveis se ficassem sem vir à luz. Hugo Cruz (2016) fala precisamente da valorização deste momento como forma de confronto e conceptualização do trabalho em causa dizendo que o espectáculo ou apresentação pública:

“(...) é mais um dos momentos do processo e como tal deve ser valorizado porque se assume como um momento de confronto com o público, da própria comunidade ou de fora dela, e que por isso coloca a conceptualização do mesmo noutro lugar. A ideia clássica associada à expressão dramática em que o foco deve estar essencialmente no processo é, desta forma, prolongada com a relevância dada ao momento de apresentação pública como mais um dos passos deste processo, e com grande impacto para a comunidade, quer como produtora que como receptora desse objecto.” (Cruz, 2016 b):42)

---

<sup>10</sup> A título de exemplo, o Festival Rádio Faneca em Ílhavo, o Festival Todos em Lisboa ou o Mexe no Porto.

Lyotard (2009), no seu ensaio sobre a *Condição Pós Moderna*, diz que o saber e a sociedade, pela forma como esta responde à informação, às questões científicas e sociais, não se podem dissociar, pelo que importa ir constantemente questionando:

“Pois não se pode entender o estado actual do saber, isto é, que problemas seu desenvolvimento e difusão encontram hoje, se não se conhece nada da sociedade na qual ele se insere. E, hoje mais do que nunca, conhecer qualquer coisa daquela é primeiro escolher a maneira de interrogá-la, que é também a maneira pela qual ela pode fornecer respostas.” (Lyotard, 2009:23)

A interrogação é precisamente o diálogo com o outro e isto é a base do trabalho com a comunidade e também do trabalho com o público, como referido no capítulo anterior. A intervenção de vários grupos comunitários, de identidades marcadas por diferentes factores, a natureza do trabalho artístico exploratório (sobretudo o performativo) interrogador, obsessivo, imersivo e, por fim, o contacto com o próprio olhar polissémico do público, criam uma malha de interrogações que vão ao encontro da vontade de questionar a sociedade de hoje, o saber, o seu estado e os seus caminhos.

Na sua introdução ao estudo sobre artes participadas, *Artificial Hells*, Claire Bishop (2012) refere precisamente que o “teatro e a performance são cruciais para este estudo, visto que o nível de engajamento participativo tende a ser mais fortemente expressado no encontro vivo entre ‘actores corporizados’ (*embodied actors*) em contextos particulares.” (Bishop, 2012:3, trad. minha) Ou seja, o trabalho artístico participado cuja natureza é a da fisicalidade e da presença enquanto actores ou performers, intensifica a experiência participativa e o envolvimento dos participantes na mesma.

Os festivais de arte com forte pendor performativo, performatividade essa cuja natureza artística processual proporciona o referido encontro e diálogo, engajamento e participação, com processos criativos e suas apresentações públicas, são palcos privilegiados para momentos vibrantes de reflexão sobre a sociedade, como uma *lente para o mundo*. Marina Peterson (2010) analisa este fenómeno a partir dos diversos festivais da cidade de Los Angeles com pendor comunitário e multicultural:

“Percepcionar um grupo cultural através da performance reflecte um desejo de ver o real através do ideal, o de usar a representação como uma lente para o mundo. A relação entre a performance e o mundo não se encerra em si mesma; ao invés, articula um conjunto de dinâmicas que envolvem múltiplas práticas, contextos, conteúdos e interpretações. Para as audiências, as performances podem ser apercebidas com significados ao nível da autenticidade, prazer ou

cultura. Esta última será a interpretação mais significativa enquanto espelho dos objectivos do festival.” (Peterson, 2010, p.53, trad. minha)

Assim sendo, ao colocar na programação um conjunto de espectáculos, performances, manifestações diversas que colocam em evidência o outro, a relação com determinado grupo cultural ou comunidade enquanto cerne do festival, o programador está a colocar o enfase conceitual nesse encontro e nessa visibilidade, na oportunidade de, através da construção e forma idealizada, se falar nas questões pertinentes para os grupos em foco e para a sociedade em geral, abrindo a questão como central, como essencial.

Pensando no fenómeno festival em geral, Marina Peterson usa a expressão de Paul Rabinow (1986) “*social facts*” – “factos sociais”. Neste conceito de factos sociais, os festivais são vistos enquanto forma de representação<sup>11</sup> do território e da experiência sensível desse território e “são parte de um todo social, contemplando as várias formas de estar na cidade e de lhe dar sentidos”. (Peterson, 2010:48, trad. minha)

Dar sentidos significa que o próprio território será lugar de expansão de significados, englobando um conjunto de histórias que atestam a diversidade das suas vivências, não necessariamente colocadas anteriormente em evidência, potenciar a representação do território; por conseguinte o festival faz a mediação entre os lugares, as suas prévias experiências e as representações que surgem nas performances.

Quanto a esta questão, Robert Gehl aborda o trabalho de Doree Massey *For Space* (2005). Para esta autora a visão modernista do uso do espaço público assenta no binómio “espaço conquistado/a ser conquistado”, um uso cujo curso está na mão das elites e que inviabiliza a sua dimensão heterogénea e as potencialidades políticas do espaço público. Um primeiro passo para produzir uma política viável do uso do espaço seria quebrar esta dicotomia e ir para além da lógica do capitalismo: “A autora argumenta que para se conseguir ir além desta dicotomia precisamos de pensar nos espaços como heterogéneos, vivenciáveis (*lively*), e capazes de conter histórias infinitas.”<sup>12</sup> (Gehl, 2010:4, tradução minha) Assim, numa reflexão da referida autora em diálogo com Walter Benjamim, também os lugares teriam uma aura guardada por elites

---

<sup>11</sup> A autora usa o conceito de “Representações do espaço” de Henri Lefebvre: “o termo para abstracções espaciais que são socialmente promovidas (*enacted*) através do festival, visto que o mapa do festival e o festival enquanto mapa, fazem a mediação entre as anteriores experiências na cidade e a sua representação nas performances. (em Peterson, 2010, p.47, trad. minha)

<sup>12</sup> Robert Gehl citando Doree Massey, 2010, p.4, tradução minha



que limitariam o seu acesso e utilização. Essa aura seria diluída ou desmistificada não tanto pela “reprodução mecânica de lugares (como acontece com simulacros do Dubai e Las Vegas) mas antes pelo ênfase e reconhecimento das histórias vívidas e heterogêneas e o potencial de todos os actores que compõem esses espaços” (Gehl, 2010:5, trad. minha)

Esta heterogeneidade do lugar é activada nos projectos e programas que pensam a arte e a comunidade. Hugo Cruz aponta a relação estreita entre o espaço público e este tipo de criação pois é nele que muitas vezes acontece o próprio processo artístico:

“A questão do espaço onde acontece a manifestação de Arte e Comunidade (...) é uma questão transversal e que se liga e com o princípio de democratização da arte, que, por sua vez, se conecta intimamente com os espaços não convencionais e de acesso menos restrito e, de uma forma geral, com o que designamos por espaço público. A dimensão espacial ganha, nesta forma de fazer arte, um papel ainda mais relevante porque é, na maior parte dos casos, a partir do espaço, tornado lugar, pela dinâmica que se gera entre as pessoas e a sua identidade, que se constroem objectos artísticos.” (Cruz, 2016 b):45)

A activação artística dos lugares, muitas vezes lugares improváveis do espaço público, por via de festivais de pendor performativo virados para a comunidade, vai precisamente ao encontro da ideia de democratização da arte e do espaço público, criando a possibilidade de atestar a sua heterogeneidade e de profusão de histórias pessoais e colectivas, potenciando identidades e imaginários, uma multiplicidade de instâncias.

Como aponta Marina Peterson, a vivência de uma performance num lugar particular, reinscreve-se precisamente na identidade desse lugar, desse bairro e dos seus habitantes:

“Num festival que usa a cidade como um palco, a performance em si e aquele lugar específico onde acontece, inscrevem uma identidade singular na relação com o lugar, no bairro e nos seus habitantes; em termos de representação, uma única instância transcende-se para passar a ser um espectro de outras instâncias.” (Peterson, 2010:53, trad. minha)

A partir da experiência de um festival multicultural em Los Angeles, Peterson invoca as noções de Kaprow de interpenetração entre a vida e a arte ao dizer:

“Ao quebrar as relações expectáveis entre significados e significantes, o festival abriu um espaço que religa performance e cultura. E mais, talvez de forma inadvertida, ao esbater as fronteiras entre cultura e performance tenha invocado uma nova vanguarda, aquela cujo foco é esbater as fronteiras entre arte e vida” (Peterson, 2010:53, trad. minha)

Na verdade, como já vimos, este conceito de interligação entre arte e vida, real e ideal ou representação, vem ao encontro da base de relação entre arte e comunidade. Para Hugo Cruz:

“A arte inspira-se e revela o real e o objectivo de forma poética e a comunidade precisa da urgência do imaginário e do subjectivo que a arte transporta. Uma das características fundamentais da Arte e Comunidade é que ao mesmo tempo sujeito e objecto se encontram nesta intersecção em busca de outras formas de se construírem significados individuais e colectivos.”  
(Cruz, 2016 b), p.40)

Marina Peterson refere ainda que são os programadores, directores e produtores dos festivais que definem os termos da organização do festival, tanto a nível da programação como da organização espacial - a representação espacial – que por sua vez potencia as novas relações a estabelecer entre o território, as propostas e o público. Ao mesmo tempo, “a realização das aspirações que se estabelecem para o festival depende da participação, da expressão cultural e o reconhecimento dessa diversidade na cidade pelos participantes” (Peterson, 2010:48, trad. minha) ou seja, para que se cumpram as aspirações do festival, torna-se absolutamente necessária a resposta à “chamada”, e que haja uma participação da comunidade nas várias dimensões de participação a que o programa se propõe, bem como o reconhecimento dessas mesmas propostas artísticas, na sua dimensão artística, sensível e estética.

É desta *intermediação*<sup>13</sup> *cultural* que trata a figura do programador de um festival, como indica Cláudia Madeira (2002) no seu livro sobre *Novos Notáveis*. É ele que “serve de facilitador da ligação entre dois mundos (produção e consumo, princípio e fim) que, estando separados, devem ser ligados para que o processo de criação resulte.” (Madeira, 2002, p.18) Será a sua visão do mundo, idealização, identificação de questões e selecção de propostas que determinará a relação entre estas realidades e instâncias. No fundo é o programador que é a ponte entre os dois extremos e por conseguinte potenciador das relações a estabelecer entre as partes. Ao mesmo tempo oferece a sua visão do mundo ao conceber determinado programa sobre determinado lugar. Nas palavras de Madeira “este profissional põe em relação arte e sociedade e torna claro que a criação, mais do que uma essência pura geradora de uma comunicação empática com o público, é

---

<sup>13</sup> Termo de Hennion (1993) referido por Cláudia Madeira em *Novos Notáveis*, p.18 “O prefixo *Inter* para circunscrever as realidades onde se processa, com o sufixo *ção*, de *acção*”.

produto de um quadro social cuja ponderação implica os aspectos económicos, políticos e sociais de uma dada sociedade.” (Madeira, 2002:18)

## 2.2 Santa Maria da Feira e o Festival *Imaginarium*

O Festival *Imaginarium* e a programação cultural de Santa Maria da Feira são um caso paradigmático de encontro entre arte e a comunidade. Neste subcapítulo analiso o festival bem como as directrizes dessa programação, para situar o projecto 140 Mil Memórias e igualmente dar conta dessa relação continuada e dinâmica.

Ao participar pela primeira vez no Festival *Imaginarium*, realizado em Maio de 2018, pude verificar três questões fundamentais que identificam e caracterizam o festival: forte aposta em espectáculos de Teatro de Rua nacionais e internacionais de dimensões variáveis – a questão artística; a transformação do centro da cidade – a vivência do espaço público e a relação de convocação e abertura ao público; e a participação comunitária – através de *workshops*, participação em espectáculos e programação de companhias locais que por sua vez se desenvolveram a partir de anteriores contactos com artistas.

Quanto à primeira questão, o festival tem uma vasta programação e apresenta-se como uma referência em longevidade, diversidade, dimensão e qualidade de programação, através de uma definição precisa dos seus objectivos. Pode ler-se no *site*:

“Com um percurso consolidado de 15 anos na promoção das Artes de Rua em Portugal, o *Imaginarium* é o palco privilegiado de reputados artistas e companhias, nacionais e internacionais, que elegem o espaço público de Santa Maria da Feira para apresentar as suas criações, muitas delas em estreia absoluta. (...) *Imaginarium* – Festival Internacional de Teatro de Rua de Santa Maria da Feira é o maior evento de Artes de Rua realizado em Portugal e uma referência internacional.”<sup>14</sup>

De facto verifica-se uma enorme dimensão de espectacularidade, com uma linha de programação muito virada para o lúdico, o cómico, o virtuosismo acrobático, o teatro físico e de novo circo, máquinas cénicas que permitem a interactividade, etc. Há espectáculos mais intimistas, outros que se fazem andando em percurso pela cidade e

---

<sup>14</sup> <http://www.imaginarium.pt> (8-10-2018)

outros ainda de grande dimensão, com uma expressividade e exterioridade que permite a relação mesmo a maior distância e que geram em torno de si pequenas multidões.<sup>15</sup>

Quanto ao segundo aspecto, como estive a trabalhar cerca de quatro meses em Santa Maria da Feira a preparar o projecto 140 Mil Memórias, pude sentir a transformação que ocorre na cidade. Os espaços começam a ser preparados, programas distribuídos, lugares de apresentação identificados. Os equipamentos do Imaginarius Centro de Criação (ICC) e do Cineteatro António Lamoso começam a receber residências de criação de companhias locais, bem como outros equipamentos espalhados pelo concelho. Mais perto do festival chegam as companhias internacionais e inicia-se a montagem dos cenários no espaço público em toda a zona centro da cidade, bem identificável do Rossio até à Avenida 25 de Abril. Um burburinho geral instala-se com a curiosidade sobre o que vai acontecer e os primeiros reconhecimentos de um *matching* entre as propostas do programa e os diversos locais de apresentação.

Constatou-se toda uma movimentação de artistas, produtores, técnicos, fornecedores locais, e pedestres curiosos que culminou nos três dias do festival, a 24, 25 e 26 de Maio de 2018, com forte resposta do público enchendo o centro histórico, agora palco de rua para múltiplas propostas.

Pode falar-se em representação e mapeamento de território, tornando-se a cidade ela própria um mapa<sup>16</sup>, em dimensão real, pronto a ser percorrido. Este é um aspecto conceptual da programação e liga-se à questão da representação da cidade, à vontade de a ampliar em sentidos e encontros: “Ao tornar a cidade no seu próprio mapa, o poder de representação - neste caso o de identificar e organizar o território – está nas mãos dos organizadores do festival.” (Peterson, 2010:54, trad. minha) Cada acção associada a cada lugar nesse mapa-cidade ganha um sentido simbólico específico, permitindo a fruição da acção artística programada, numerosos encontros e evocações, a possibilidade de habitar espaços inusitados ou de usos específicos, circular em modo de descoberta, tornando-se a vivência do território em torno da arte um espaço de liberdade em múltiplos sentidos. Amplia-se igualmente a memória do lugar na relação entre o vivido e a experiência da sua representação perante a proposta artística, como referido anteriormente.

---

<sup>15</sup> Programa do Festival *Imaginarius* em: <http://www.imaginarius.pt/docs/2018/programa-imaginarius-2018-v1.pdf>

<sup>16</sup> Referência a Jorge Luís Borges apontada por Marina Peterson, 2010, p54

Mas neste espaço de liberdade, o poder de o organizar enquanto experiência individual e níveis de participação está nas mãos do público. Num festival é o público que edita e define a sua experiência. Não é um espectador passivo no sentido da inactividade. O público olha para o programa, escolhe o que pretende ver consoante os seus interesses ou disponibilidade, deambula pelo espaço, escolhe entrar, escolhe sair. Tudo isto é uma definição de planos que activam a experiência do espectador e a relação que estabelece com o festival, o espaço, as iniciativas artísticas. Visto de fora, como se a cidade fosse o tal mapa habitado, poderíamos ver as movimentações dos participantes como se de uma dança se tratasse. Evocando as reflexões sobre o espectador do capítulo anterior, podemos regressar ao termo “comunidade dançante”, já ultrapassada a barreira entre olhar e agir, considerando este público como aquele que deambula indo à procura e indo à descoberta, e como “aquele que observa, selecciona, compara, interpreta” (Rancière, 2014:17)

Esta resposta positiva por parte do público às propostas do festival pode dever-se à sua longevidade e consequente sedimentação de relações entre o festival e o público, relações essas desenvolvidas precisamente fora de portas, no espaço público, numa ideia de acolhimento de todos, mesmo aqueles que habitualmente não vão ao teatro, pelo facto de se trazer o teatro para o exterior, para perto das pessoas. Catarina da Luz, feirense participante do espectáculo Roda de Memórias refere este aspecto de abertura: “No *Imaginarius*, por exemplo, o facto de tudo acontecer na rua, ajuda a que qualquer um ache que pode participar, que não tem limitações a nível de se dirigir a determinado espaço.” (Anexo 6)

Cláudia Andrade cita Pavis (1998), dizendo que o Teatro de Rua se caracteriza por “uma vontade expressa de abandonar o recinto teatral e por um desejo de contactar com um público que habitualmente não frequenta as salas de teatro, através de uma acção sociopolítica directa, aliando a animação cultural com a manifestação social.” (Pavis citado por Andrade, 2013:19) Ou seja, a exterioridade do recinto de apresentação, correspondente ao mapa natural do centro da cidade, aberto a qualquer um, sem porta de saída ou entrada, sem o picar do bilhete, expressa já esse desejo da programação em contar com a participação de todos os que ocupam no dia-a-dia aquele espaço público, como que trazendo as artes até si, criando-se as condições para um teatro que, directa ou indirectamente, é feito na comunidade. Em algumas propostas não há praticamente demarcação entre a cena e o público, gerando ainda mais a sensação de proximidade.

Fica a noção de que estas características optimizam o encontro entre a arte de rua, expressiva, expansiva, e o público que, mesmo eventualmente envergonhado, se vê assim envolvido, sendo claramente convidado a participar naquela festa de rua. Parece-me que é desse encontro que se trata enquanto modelo de festival. Um festival que é uma festa de rua, um momento efémero mas de carácter repetitivo, que se traduz na expectativa de mais uma edição e na novidade da mesma pelas suas propostas, numa iterabilidade que se vai alimentando, uma experiência intensa pois condensada num compacto de três dias, em que visualmente um conjunto de lugares, espaços de vivência banal do quotidiano atraem um conjunto de personagens inusitados, de capacidades extraordinárias, vindos de universos imaginários e por vezes fantásticos.

Se foi referido o teatro como um espaço múltiplo de encontro de mundos, de representações do mundo e instâncias (relações entre público e cena), evocando a geografia do outro de Foucault (1967), também aqui podemos convocar o aspecto temporal, transitório e efémero contido nas suas heterotopias: “Há aquelas heterotopias que estão ligadas ao tempo, nos seus aspectos mais precários, fluidos e transitórios, tal como o modo do festival. Estas heterotopias não estão orientadas para o eterno, são absolutamente temporais, efémeras.”<sup>17</sup> E evoca os lugares de feiras que se enchem uma ou duas vezes por ano de bancas, espectáculos, animações, fadas, videntes, etc. O festival *Imaginarium* é palco de um encontro de mundos, algo que tem o brilho do efémero, o fascínio e a fragilidade do transitório que caracterizam, também, as artes performativas.



Fig.1- Imagens do Festival Imaginarium 2018

<sup>17</sup> Foucault, 1967, *Of other spaces – heterotopias*, tradução livre minha  
<https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.en/> (15-10-2018)

A notória transformação da cidade, não só pelos cenários e demonstrações artísticas mas também pelas movimentações do público, em que ele próprio se constitui um corpo em constante fluxo – uma comunidade dançante - pode dever-se igualmente à forte aposta da cidade na arte. Guetzkow, no seu relatório sobre o impacto das artes nas comunidades, cita Stern e Seifert (2000) afirmando: “Uma maior concentração de artistas e organizações relacionadas com a arte levam a níveis mais elevados de participação dos membros da comunidade (residentes na localidade), quer directamente nas iniciativas artísticas quer enquanto membros do público” (Guetzkow, 2018:231, trad. minha)

Com este e outros festivais e iniciativas como que a pautar a agenda e as vidas das pessoas, a arte passa a fazer parte da identidade da cidade e do concelho. Estas experiências passam a fazer parte das suas memórias e da teia de relações que se inscrevem no lugar. As experiências artísticas participadas inscrevem-se na vida de cada um e dos vários colectivos, a vários níveis, sentindo-se cada vez mais envolvidos e como que fazendo parte de uma grande comunidade artística. Assim, não é apenas o Festival *Imaginarius* a sedimentar as relações com as manifestações artísticas mas também a Feira Medieval e as Artes Fora de Portas, entre muitos outros exemplos que movimentam e abrangem grande número de participantes. Aqui entramos precisamente no terceiro ponto, o da participação da comunidade sob diversas formas.

A forte aposta de oferta cultural que actua ao nível de criação de públicos e a forte aposta da participação da comunidade num vasto conjunto de iniciativas artísticas é referido por Gil Ferreira, vereador da cultura desde 2013:

“As relações entre a arte e comunidade são efectivamente a consequência de uma política e investimento, continuado, na participação dos agentes culturais, sobretudo do tecido associativo. Desde o virar do século, ano 2000, que este caminho se tem vindo a construir.

Nasceu de um conjunto de oportunidades de capacitação do território e dos seus agentes, através do contacto com os processos de criação artística em residência no âmbito dos grandes eventos de Santa Maria da Feira, nomeadamente a Viagem Medieval em Terra de Santa Maria e o *Imaginarius* – Festival Internacional de Teatro de Rua. Foi um processo de capacitação e de participação que, passados 20 anos, gerou bons frutos. Devemos ainda destacar, também desde este período, a relação com estruturas associativas como a Federação das Colectividades de Cultura e Recreio do Concelho de Santa Maria da Feira, com a Orquestra e Banda Sinfónica de Jovens do Concelho de Santa Maria da Feira ou com o Cineclube que mantêm até hoje projectos que aproximaram às artes e ao fazer artístico um conjunto de cidadãos que por esta via se

tornaram agentes culturais profissionais ou, simplesmente, cidadãos mais informados. (...) Mais recentemente, desde 2017, não posso deixar de referir o papel do Centro de Criação, sediado no antigo matadouro Municipal, que, dando uma relevância aos processos de criação em residência, à participação cultural das comunidades e aos processos de mediação, é e será uma âncora na relação da arte com a comunidade.” (Entrevista a Gil Ferreira em Anexo 1)

A lista é vasta pelo que não será possível enumerar todas as iniciativas, mas no seu conjunto pautam-se por diversidade, continuidade, descentralidade no território com ofertas nas várias freguesias. Importa referir que “a política cultural municipal tem como bases a participação cultural das comunidades e a criação em residência. Neste contexto, também se considera o Festival *Imaginarium* como um projecto agregador e difusor dos dois elementos centrais da política cultural municipal” (Gil Ferreira, 2018, Anexo 1)

A forte resposta do público e de vários membros da comunidade que participam em várias dimensões no festival pode igualmente dever-se à emblematização do festival enquanto agregador e forte apostador na relação com os mesmos, nomeadamente através de linhas orientadoras dos seus programadores e de uma continuidade expressa na programação. Essa emblematização – que leio como o reconhecimento de um traço de intenção forte e a projecção do mesmo na comunidade – é um aspecto referido por Isabel Bezelga dizendo que:

“Alguns festivais apostam no estatuto cultural da sua ‘emblematização’, como no caso das diversas edições do Festival Internacional de Teatro de Rua – *Imaginarium*, que tem vindo a consolidar esta dimensão de arte comunitária, nomeadamente através da presença de Hugo Cruz como director artístico do festival.” (Bezelga, 2016:231)

A vontade de encontro faz parte, como vimos, do festival, não só enquanto momento de festa e fruição artística mas também como forma de acção e reflexão da própria comunidade sobre a sua própria identidade.

É, aliás, interessante verificar que há projectos que pensam a realidade local através da colaboração com artistas que vêm de fora, outros com artistas locais e outros há que de facto nascem numa realidade alheia, trazendo o mundo do espectáculo de rua a inscrever-se sob um ponto de partida mais neutro, mais livre da carga social, do peso da herança da cultural local, a sua presença situando-se ao nível da opção estética e artística. Falo de uma diversidade de propostas que colocam as intenções de



programação a vários níveis e mais uma vez, o espectador - intérprete deambulador sensível - poderá criar a sua teia de relações, inclusive como participante.

Nas várias edições do festival, há vários exemplos paradigmáticos dos processos de criação de espectáculos que envolveram a comunidade e geraram estes momentos de encontro criativo, reinvenção e reflexão da própria comunidade.

Duas delas são referidas por Eugène van Erven quando visitou o festival *Imaginarium* em Maio de 2013 e assistiu a duas produções de grande escala comunitária:

“Uma foi ‘Travessia’, uma narrativa teatral de base musical, sobre uma história local do ponto de vista dos residentes de Lobão, Louredo e Guiande, dirigida por Edith Scher, da Argentina. A outra foi ‘Baile das Bicycletas’, um espectacular movimento de *site-specific* em deambulação e uma obra musical que envolveu inúmeras bicicletas e os participantes locais que se movimentavam em ziguezague da praça de um bairro de altos edifícios até ao recinto do festival, perto do rio. No que diz respeito ao estilo, o que mais me impressionou foi a solidez destes dois espectáculos que envolveram entre 50 a 100 artistas. Possuíam também fortes imagens teatrais e incluíam várias gerações.” (Erven, 2016:65)

Outros exemplos estão citados no *site* do *Imaginarium* como paradigmáticos da aposta da relação entre a Arte e Comunidade enquanto um dos princípios que norteia o festival:

“Desde a primeira edição que o *Imaginarium* aposta em criações próprias como ‘Entrado’, que envolveu a participação de 30 reclusos do Estabelecimento Prisional do Porto, ou ‘O Comboio Fantasma de Santa Maria da Feira’, de Lee Beagley com estruturas artísticas locais. Os projetos de teatro comunitário, como ‘Baralha’, desenvolvido com a comunidade cigana local, ‘Texturas’, que homenageou a indústria da cortiça, ou ‘EXPANDE’ que explorou as tradições em torno da indústria do papel, também assumem um espaço de grande relevo no Festival”<sup>18</sup>

Guetzkow fala da importância da participação quanto ao seu impacto na vida das pessoas, sendo motor para um nível não apenas de experiência ou fruição mas também na adopção de formas de estar em relação directa com as actividades criativas: “Quanto maior, mais difundida e intensa for a participação dos membros da comunidade, maior será o impacto das artes nos factores sociais e culturais”. (Guetzkow, 2018:228, trad. minha)

A participação, colocada no centro, como forma de proximidade e humanização é referida por Claire Bishop, a partir de Guy Debord (1967) em a *Sociedade do*

---

<sup>18</sup> Disponível em: <http://www.imaginarium.pt> (8-10-2018)

*Espectáculo*: “a crítica de Debord vai directa à questão de porquê da participação como projecto ser importante: ela reumaniza a sociedade tornada adormecida e fragmentada pela instrumentalização repressiva da produção capitalista.” (Bishop, 2012:11, trad. minha)

A relação próxima com a arte traduz-se, neste caso, numa aposta de desenvolvimento pessoal, social, educativo, cultural, sendo de extrema relevância que um grande número de jovens artistas tenha a sua origem em Santa Maria da Feira. Ou seja, a proximidade à arte faz com que ela se torne opção de vida.

Sobre esta aposta de “desenvolvimento transversal” e integrado fala Carlos Martins, anterior Vereador da Cultura:

“Uma das consequências deste conjunto de ações e apostas foi o posicionamento de Santa Maria da Feira no panorama cultural nacional, mas, mais importante, em minha opinião, foi o reforço do sentimento de pertença das comunidades ao seu território e à sua cultura e o reforço da presença da cultura no quotidiano na vida das pessoas da região.” (Entrevista em Anexo 2)

É interessante pois verificar que a vivência do festival e as suas várias iniciativas de participação ao longo dos anos, juntamente com todas as outras iniciativas existentes no concelho, têm repercussões na criação de grupos locais e na existência de um grande número de jovens artistas que actuam e trabalham no próprio território ou noutros lugares.

No constante incentivo para que as artes se tornem elas próprias modo de vida, o *Imaginarius* aposta nas condições para que isso aconteça, dando apoio à criação local, sendo que, desde 2001 o mote é ir “dando espaço à experimentação e à imaginação dos criadores locais.”<sup>19</sup> Aqui se vê que há uma movimentação consistente na aposta da participação comunitária, incentivando à formação, crescimento artístico e consequente autonomia daqueles que quiserem disso tornar a sua vida.

No programa do festival de 2018 houve precisamente a apresentação de dois projectos com estas características:

“Fruto da seleção da CALL – Apoio à Criação Local, dois projetos artísticos locais foram desenvolvidos em residência criativa. Rina Marques e Rui Paixão são a imagem de uma transformação artística, num jogo ‘de berma de estrada’, num risco coletivo e um apoio

---

<sup>19</sup> Disponível em <http://www.imaginarius.pt> (8-10-2018)

multidisciplinar evidente. HANNO será um desafio conceptual e de contexto para todos. Por outro lado, Telmo Ferreira reflete diferentes dimensões sociais, num jogo metafórico para todas as idades. *Houston, we have a problem* promete reflexão, instintos e jogos de objetos, num espetáculo inovador”<sup>20</sup>.

Pode pensar-se que é uma realidade que ainda carece de manifestações culturais que permitam expandir por um lado e sedimentar por outro essa mesma identidade cultural, por via da experimentação artística. O artista local, e também o que vem de fora, fazendo uso do seu estranhamento enquanto outro, vem exercer um olhar seu sobre esse mesmo património e desta forma contribuir para essa transformação, potenciando relações e pontos de vista. Esse trabalho artístico será um labor incompleto e em constante renovação, se tomarmos como referência a noção de obra de arte de Walter Benjamin em *The task of the translator*, aqui expresso nas palavras de André Lepecki (2016):

“As obras de arte são constituídas por uma radical e originária incompletude, incompletude essa que as anima e envia para infinitas interacções futuras, ou traduções, cada uma delas desvendando ou actualizando parcelas de potencial não expresso no ‘original’. Assim, o movimento das obras para os seus muitos futuros e diversas expressões será literalmente ‘ser levado através’, ou seja, traduzido, (...) levado para novas e transitivas instâncias das suas vidas ainda não vividas” (Lepecki, 2016:115, trad. minha)

Apesar de ter nascido e ter sido programado neste contexto, e ter partilhado deste espírito de intensidade e festa característicos do festival *Imaginarius*, o Projecto 140 Mil Memórias foi como que uma espécie de bolha, um caso em que as linguagens exploradas dificilmente se enquadram de forma purista nos conceitos de teatro de rua. A aposta foi primeiramente na relação com uma proposta visual e plástica enquanto ocupação de um lugar – o mercado – e a sua activação não só pelas visitas guiadas, mas por duas performances ou espectáculos que, aproveitando o espaço público, se caracterizaram mais ao nível do teatro de objectos, da narração, da relação com a presença e o canto, fazendo uso de um conjunto diferente de referências estéticas.

Está no entanto dentro das linhas do festival *Imaginarius*, visto que a aposta foi precisamente no sentido de se criar uma instalação visual que tivesse como ponto de partida a realidade local, num diálogo entre a memória colectiva e individual, e a criação de performances que surgissem do encontro com a mesma, e pela mesma, um

---

<sup>20</sup> Disponível em <http://www.imaginarius.pt> (8-10-2018)

processo que não se fechasse em si, mas fosse gerador de um movimento contínuo que se prevê ser desenvolvido por um triénio, sendo este um momento âncora dessa mesma intenção, por via das actividades do ICC.

### **3. 140 Mil Memórias**

#### **3.1 O Projecto**

O projecto 140 Mil Memórias é um projecto âncora do ICC, Imaginarius Centro de Criação para o triénio 2018-2020. O ICC é um equipamento novo que trabalha em diversas vertentes culturais e tem, entre outros, linhas de trabalho que passam por “residências artísticas, empreendedorismo, mediação cultural e formação dos agentes” nas palavras de Isabel Reis (Entrevista em Anexo 3), responsável por convocar a equipa artística do 140 Mil Memórias, definir o conceito do trabalho e por acompanhar a sua implementação.

Neste ano de 2018, Ano Europeu do Património Cultural, a vontade foi de relacionar a história oficial patente nas instituições que o estudam e expõem e a história não oficial, ou seja, a vida como material empírico patente nas histórias que constituem a memória individual, aquela que pelas suas especificidades contribui para o enriquecimento da história social. Assim, o projecto 140 Mil Memórias parte da:

“necessidade de desenvolver um projecto que relacione/ aproxime a ‘história/ memória oficial’, que está dentro dos museus, das bibliotecas, dos senadores dos lugares com a ‘História/memória privada e quotidiana’ que está dentro da casa das pessoas. Parte também da vontade de desenvolver um projecto suportado na participação através de um trabalho/visão artística.”  
(Isabel Reis, 2018, Anexo 3)

Os objectivos descritos sinteticamente eram: “desenvolver um projecto artístico baseado na história, nas pessoas, na biografia de Santa Maria da Feira; promover nova criação e produção artística a partir dos recursos do território; promover práticas artísticas e a participação cultural junto de públicos alargados”. (idem, 2018, Anexo 3)

O projecto gozou da participação de uma equipa multidisciplinar da qual fiz a direcção artística, dialogando os rumos que os processos estavam a tomar com os vários envolvidos e os programadores. Da equipa faziam parte Patrick Hubmann, artista plástico com quem assinei o projecto e que no fundo conceptualizou e construiu a estrutura de acolhimento dos conteúdos, a que chamou “contentor” e posteriormente ganhou o nome de Máquina de Memórias; o director de produção Ricardo Falcão que foi essencial na gestão dos contactos entre os vários elementos da equipa e com as instituições e elementos vários da comunidade. A equipa multimédia constituiu-se por João Miguel Ferreira no vídeo e por João Pedro Azevedo na fotografia e, por fim, a minha parte que se enquadrava na mediação artística, construção de conteúdos, dramaturgia expositiva e performativa e ainda na encenação das performances. Os vários diálogos revelaram-se profícuos embora compreendendo momentos de tensão e espera, de interrogações e muita discussão de possibilidades. Houve abertura a diferentes formas de fazer, surgindo várias linhas dentro do projecto, sempre dentro da perspectiva da colaboração.

Sobre este tipo de colaboração diz Maria Lind:

“Pode ser afirmado que a interdisciplinaridade é outra forma contemporânea de aproximação (*coming together*) e de trabalho conjunto (*working together*) tanto na esfera académica como na esfera artística. As velhas fronteiras são transgredidas ao encontro de diferentes disciplinas que no melhor se influenciam e fertilizam.” (Lind, 2007:19, tradução minha)

O projecto gozou pois deste cruzamento traduzindo-se num conjunto de possibilidades artísticas mais alargado.

Com a duração de quatro meses e culminando na apresentação do projecto 140 Mil Memórias<sup>21</sup> no Festival *Imaginarius*, o processo de criação teve várias fases. A primeira fase consistiu nos primeiros contactos com a realidade do concelho e com a recolha de histórias. Na verdade, quando fui convidada a abraçar este projecto, ele não se chamava “140 Mil Memórias” – o número de pessoas do concelho, que evidentemente é um título simbólico indicativo quanto à dimensão e abrangência pretendidas; por outro lado, não tinha consciência de que o concelho tinha 31 freguesias<sup>22</sup>, pelo que se tornou absolutamente necessário adoptar estratégias de abordagem à população para recolha de

---

<sup>21</sup> Programa/Folha de Sala do projecto 140 Mil Memórias em Anexo 7

<sup>22</sup> Tinha 31 freguesias antes da revisão de União de Freguesias, mas como a anterior divisão estava ainda enraizada, optou-se por manter a designação antiga.

informação. No fundo conhecer as suas histórias, fazeres, tradições, movimentações, etc. que marcam o património imaterial do concelho e que era fundamental caracterizar. Este trabalho de pesquisa vem ao encontro da necessidade de conhecer a realidade local – sendo então na esfera da localidade que trabalhamos – das suas especificidades e dinâmicas intrincadas dentro da mesma.

Seguiram-se dois caminhos que traduzem duas visões diferentes de relação com a comunidade. O Patrick Hubmann sentia que a abordagem deveria ser por via de algo que proporcionasse o encontro casual com a comunidade, preferindo falar de participação do público:

“Tenho dificuldades com a palavra comunidade. A população de Santa Maria da Feira por exemplo não é uma comunidade. São pessoas com histórias, gostos e ideias muito heterogéneas. Eu costumo falar da participação do público no processo artístico. O trabalho tem que ser organizado duma maneira para permitir o contacto casual e deve deixar a possibilidade de um resultado imprevisível”. (Entrevista em Anexo 4)

Desta forma construiu um atrelado para uma bicicleta que se transformava numa espécie de mesa e que visitou algumas dessas freguesias proporcionando alguns encontros e recolha de histórias.

Por outra via, formei equipa com o director de produção Ricardo Falcão e com os dois membros da equipa audiovisual e fomos, durante dois meses, embora com intermitências, andando pela maioria das freguesias do concelho, abraçando a ideia da população de Santa Maria da Feira como uma comunidade alargada e assumindo todas as suas diferenças, numa unidade que se constitui como geográfica e cuja diversidade importava justamente descobrir. Os primeiros contactos foram com instituições: os departamentos de Educação, Cultura, Juventude e Acção Social, diversos museus, nomeadamente o Museu do Convento dos Lóios e o Museu do Papel; e várias juntas de freguesia. Daí surgiu um conjunto de contactos com centros paroquiais e centros de dia que visitámos e surgiram contactos de pessoas individuais com quem marcámos encontro ou visitámos em casa. Por sua vez, estes iam também indicando outros e assim sucessivamente. A maioria das pessoas e instituições foram visitadas duas ou três vezes e este contacto traduziu-se em muitas horas de conversa e mais umas quantas de gravações áudio e vídeo. Esta via vai ao encontro de uma noção de proximidade que acho essencial quando pedimos às pessoas para serem a matéria de um trabalho artístico. Criaram-se muitas relações, contaram-se muitas histórias e tentei tratar estas

matérias da forma mais sensível e correcta, no sentido de não deturpar, tentando contextualizar e criar relações com outros relatos e, se possível, estabelecer pontes entre as próprias pessoas, como que criando uma nova comunidade, aquela que colaborava connosco nesta fase de pesquisa do 140 Mil Memórias.

Desde a senhora do peixe do mercado municipal, à fazedora de regueifas em Lobão, aos idosos de vários centros de dia que conhecíamos pelo nome, aos antigos papelheiros que conhecemos em várias ocasiões, uma delas a “Merenda das Papeleiras” no Museu do Papel em Paços de Brandão, a vários jovens ligados às artes ou a programas educativos, ao treinador da equipa de ciclismo, pessoas de ranchos folclóricos, agricultores, antigos lenhadores ou madeireiros, senhores da universidade sénior, ao barqueiro da aldeia de Porto Carvoeiro, etc., etc., uma grande massa de gente tocou-nos com os seus testemunhos e a sua generosidade em partilhar aspectos da sua vida.

Passada esta primeira fase de sensivelmente dois meses, veio uma segunda em que nos reunimos para decidir o que faríamos com este material, de que forma o poderíamos trabalhar visualmente e dramaturgicamente. O projecto expositivo estava já determinado *a priori*, seria uma “Máquina de Memórias”, mas os moldes da sua concretização e activação surgiram nesta fase: uma construção em madeira concebida pelo Patrick Hubmann que teria uma espécie de carril que serpenteava em altura e que transportaria vários carrinhos. Cada carrinho conteria um objecto que funcionava como um guardador de memórias ou um objecto activador de memórias. Cada objecto, ao passar por um leitor QRCode (código de figuras), accionava um curto vídeo no interior da máquina / instalação. Patrick Hubbman, como “construtor”, fez a instalação e eu, como encarregue dos conteúdos, forneci os objectos e os vídeos editados, orquestrando a relação entre estes elementos, 70 no total, com a necessária e importante parceria do artista de vídeo, João Miguel Ferreira. Pretendia-se reflectir sobre os mecanismos de guardar e activar memórias, colocando em diálogo uma dimensão que remete para o passado (através dos objectos com história) e os mecanismos do presente e futuro (através da dimensão da imagem e do digital) e a forma aleatória como os vídeos eram activados, tal como aleatoriamente as memórias nos aparecem ou mesmo como aparecem nas plataformas de redes sociais.

A Máquina de Memórias tinha uma grande dimensão e correspondia deste modo a alguma expectativa de espectacularidade de um festival com as características acima

identificadas, um desafio também referido pelo Patrick Hubmann: “O desafio de apresentar memórias que têm um valor pessoal numa maneira espectacular e inovadora para alcançarem o interesse do público geral dum festival como o *Imaginarius*.” (Anexo 4) A sua grande dimensão não significa que não estivesse presente a dimensão pessoal, bem pelo contrário, foi um exercício de idealizar, num jogo de escalas e relações, a própria noção de interligação entre o individual e colectivo. Cada carrinho levava pois a dimensão individual, pois continha a possibilidade de um rosto e uma história. Por outro lado, a instalação funcionava no seu conjunto como um lugar onde se entrava, como se tivéssemos entrado num território de memórias partilhadas.



Fig.2 - Pormenor da Máquina de Memórias

Para além da Máquina de Memórias decidi construir um Percurso Sensorial, visto que a instalação ocupava apenas a zona central do mercado e havia ainda uma extensa zona de bancadas por intervir. Para além de todo o espaço livre, as várias histórias ecoavam dentro de mim e estava desolada que muitas delas não tomassem forma (apenas uma parte foi filmada ou editada para a Máquina), e não parava de pensar na relação entre o individual e o colectivo e na forma como alguns testemunhos pareciam complementar-



se, corroborar-se e também, por outro lado, fornecer aspectos diversos de um mesmo tema, colocando as matérias em diálogo e tensão.

O Percurso Sensorial constituiu-se então no habitar de cada uma das bancas do mercado com um verbo que traduzisse tanto experiências colectivas como individuais, de uma forma agregadora da experiência colectiva mas permitindo espaço para as dissonâncias por via da personalização. Por ordem de visita do percurso sucederam-se os seguintes verbos: Caminhar; Acorrer; Pedalar; Acartar; Peneirar; Benzer; Beber; Aprender; Bailar; Cantar; Toar; Desfolhar; Serandar; Migrar; Brincar; Trabalhar; Mergulhar; Cuidar; Namorar.

Em cada uma destas bancas havia uma placa com o respectivo verbo e um texto dando conta de diversas narrativas, em edição minha, processo que chamei “dramaturgia expositiva”. Um parágrafo introdutório possibilitava uma leitura mais rápida para os passantes e sucedia-se um corpo de texto mais alargado para aqueles que se demoravam a ler. Havia um conjunto de objectos que actuava como testemunha das histórias, como “testemunha daquilo que conto”<sup>23</sup>. Esse conjunto de objectos remetia para o universo da experiência colectiva presente no verbo mas remetia igualmente para muitas das histórias em específico, pelo que alguns deles eram inusitados relativamente aos verbos a que se referiam (por exemplo uma panela no verbo Aprender e um triciclo no verbo Migrar, pedrinhas no verbo Namorar, etc). Pedimos a colaboração directa das pessoas para encontrarmos os objectos, por exemplo, no verbo Aprender, um senhor que contou sobre as memórias do tempo da escola e de como dobrava um saco de serapilheira para fazer de chapéu-de-chuva. Disponibilizou-nos um destes sacos, à semelhança dos que usava e fez a dobra ao jeito do que tinha descrito. A senhora que contou sobre o ritual de lavagem dos pés quando se chegava a casa e de como habitualmente tinha a água aquecida pronta para quando a mãe chegasse, também forneceu um banquinho de sua casa e foi ao mercado compor os elementos, para estarem como ela os preparava: o banco frente à bacia, com a toalha dobrada por cima e o sabonete junto à água.

Parecia-me possível a activação daqueles elementos, que alguém subisse para as bancadas e começasse a contar as suas histórias, como um conjunto de pequenas cenografias ou instalações cénicas pronto a receber uma presença que lhe desse vida.

---

<sup>23</sup> Referência a José António Portilho Vesga cujo conceito de objecto “*testemunha daquilo que conto*” será explorado em Roda de Memórias.

Embora sem essa dimensão teatral, foi o que tentei fazer nas visitas guiadas, colocar algumas das histórias na voz dos seus protagonistas, convidando-os a estarem presentes. A parte performativa tomou entretanto outros caminhos que serão analisados de seguida de forma mais aprofundada.

No Percurso Sensorial havia igualmente um conjunto de experiências que iam ao encontro da relação directa com o público. Vários auscultadores com lengalengas, benzeres, canções, relatos e histórias estavam dispostos junto das bancas, havia molhos de ervas de cheiro para cheirar, farinha e peneira para peneirar, pedrinhas para atirar, gigas com cebolas e resmas de papel para carregar, etc. Havia também dois breves vídeos que dialogavam visualmente com os objectos, um rio de água corrente era projectado em resmas de papel, remetendo para a água que move os engenhos do papel e um comboio em movimento projectado num vestido, relativamente à expectativa dos encontros.



Fig.3 – Pormenor do Percurso Sensorial

Para uma das lojas do mercado, o artista João Miguel Ferreira fez uma instalação vídeo com imagens de vários sítios que visitámos, intitulada “Perto”, numa perspectiva poética de evocação da memória.

Tendo em conta a formação de agentes locais, um dos objectivos do projecto, realizou-se um *workshop* de construção relativo à Máquina de Memórias, dado por Patrick Hubmann e um outro dado por mim – Fazer com Gente<sup>24</sup> - especificamente direccionado para agentes artísticos e educativos locais em que partilhei todo o processo do 140 Mil Memórias bem como questões relacionadas com o trabalho artístico com a comunidade. Deste *workshop* surgiu uma equipa de seis pessoas: quatro elementos da Biblioteca Municipal de Santa Maria da Feira, um elemento do Museu Convento dos Lóios e uma jovem estudante de artes; com quem delinee em parceria os conteúdos para as duas visitas guiadas que activariam a exposição: Memória de Rato e M&M's. Durante os três dias do festival foram feitas visitas guiadas interactivas com escolas e famílias, orientadas pelos elementos deste grupo, que ficou completamente inteirado e integrado nos conteúdos do projecto e com diversas estratégias que permitem activá-lo mais tarde, caso o queiram fazer.

Este foi o contexto expositivo de activação do mercado, algo que foi feito literalmente *indo ao encontro da comunidade*. Nesta fase a colaboração da comunidade esteve no espaço subjectivo de partilha de histórias, ficando a nosso cargo o campo subjectivo de as “organizar” e materializar, não sendo objectivo fazer nenhuma resenha histórica ou mesmo a descoberta de um qualquer conjunto de segredos bem guardado, mas antes o desafio da construção visual, num labor sensível entre forma e conteúdo, numa desterritorialização como forma de devolver à comunidade precisamente uma visão possível sobre a mesma, feita de aglomerações, diálogos e mesmo, no caso da Máquina de Memórias, um carácter de aleatoriedade.

Regressando a Claire Bishop e ao diálogo que faz com Guattari em *Participation*, a autora refere que:

“o artista, e mais genericamente a percepção estética, isola e desterritorializa um segmento do real de forma a que adquira o papel de um enunciador parcial. A arte confere uma função de sentido e alteridade a uma parte do mundo percebido. A consequência deste discurso quasi-animista é que a subjectividade do artista e do ‘consumidor’ é reformulada.” (Bishop, 2006:79, tradução minha)

Há sempre críticas a fazer no sentido da construção artística *com* a comunidade e *pela* comunidade, ou seja, os seus contributos e o seu papel em todo o processo, bem como a

---

<sup>24</sup> Programa *Workshop* Fazer com Gente em Anexo 8

intensidade da sua participação e eventualmente acerca da contaminação de uma cultura pelo olhar de um outro, uma espécie de visão organizativa editada por alguém de fora que apenas compreende uma ínfima parte dessa realidade com a qual trabalha, o que se pode traduzir por algum deslumbramento e ingenuidade. Verifico que a “serialidade identificatória” apontada por Claire Bishop (2006:79) e referida no primeiro capítulo, aconteceu. Tratou-se de um levantamento de um extenso material biográfico, individual e colectivo, mas que foi colocado em evidência no sentido da descoberta de um novo território, no sentido de a integrar em relação com questões que precisamente colocam a identidade comum, a experiência comum, a pertença, os valores culturais e os vários tempos, em perspectiva dinâmica, indo ao encontro da descoberta e da heterogeneidade. Houve igualmente esse deslocar de algo da esfera individual para a colocar em evidência, fazendo-a sair de um território familiar, para um espaço de presença pública, um confronto entre zonas de conforto, zonas de partilha, zonas de exposição. E, por fim, uma re-territorialização dessas matérias na zona interpretativa dos visitantes. O confronto e contaminação por parte do público que, ao conhecer e descobrir as várias propostas da exposição, sobre elas activava o seu próprio património empírico, as suas referências, a sua especificidade. Este confronto activou um espaço de possibilidade dentro da própria exposição, o de uma participação contínua, despoletada pelas diversas propostas.

Penso pois que as matérias foram trabalhadas de forma a não fecharem o campo interpretativo e os modos de relação, constituindo-se numa organização expositiva cujos conteúdos podem eternamente ir-se diversificando, pautando-se precisamente por um constante convite à participação de todos. Se efectivamente as pessoas de fora que visitaram ficaram a conhecer questões que fazem, inegavelmente, parte da identidade do território e daquela comunidade alargada, também os visitantes locais, da terra, se surpreendiam com as relações suscitadas, com o formato em que se apresentavam os conteúdos e com as próprias histórias seleccionadas, contribuindo para a dinâmica identificatória dos feirenses com as matérias, indo ao encontro da ideia de identidade relacional.

Existiu uma diversidade de propostas que pelo seu formato possibilitava diferentes tipos de relação e o aparente apelo a diferentes faixas etárias: a Máquina de Memórias como uma grande estrutura interactiva com o objecto a activá-la e o vídeo a animá-la, em consonância com a ideia de activação aleatória com um forte elemento de surpresa; um

Percurso Sensorial aparentemente inerte que se visitava melhor com tempo e era activado pelo olhar e experiências sensoriais do público, percurso esse que dialogava com as diversas histórias e as aglomerava num trabalho minucioso de jogar entre a harmonia e a tensão, pela diversidade de experiências num só verbo; duas visitas guiadas, plenamente participadas e que permitiram aprofundar algumas questões da exposição e duas performances que por sua vez tiveram bastante adesão por parte do público, tendo cada uma delas características próprias. De uma forma geral, o que senti na adesão à proposta expositiva foi que os diversos elementos criavam uma certa excitação no sentido de os visitantes quererem por sua vez também partilhar as suas histórias e, durante todo o dia, as pessoas demoravam-se precisamente em conversas animadas transpondo o que acabavam de experimentar para a activação das suas próprias memórias, tornando-se o mercado numa zona de partilha durante os três dias do festival.

Quanto à questão das idades, refere Patrick Hubmann na sua entrevista, que a Máquina teria tido maior adesão por parte dos mais novos e o Percurso Sensorial por parte dos mais velhos. Dado que estive em permanência no mercado a acompanhar cada uma das acções e as propostas expositivas em si, não fiquei com a mesma ideia. Embora aparentemente os mais idosos compreendessem imediatamente as evocações que os objectos do Percurso Sensorial suscitavam e aparentemente os mais novos se deslumbravam pela Máquina de Memórias, verificou-se disponibilidade e curiosidade das várias faixas etárias para conhecerem e participarem em ambas as experiências.

O projecto foi encomendado pela Câmara, por via do ICC, ou seja, de facto não há uma qualquer dissidência quanto à instituição programadora. Ela própria visava a diversidade de discursos e a sua projecção no espaço público bem como a ideia de que é um projecto em que todos podem e devem participar. As várias dinâmicas, sobretudo do projecto expositivo, vão continuar através de parcerias com entidades culturais locais<sup>25</sup> e o projecto poderá expandir-se pois foi idealizado para essa possibilidade. Inscreve-se, pois, ao nível das microtopias abordadas no primeiro capítulo, como uma forma de reforçar a coesão social; a participação da comunidade em iniciativas que pensam o património imaterial e a identidade; dar voz e colocar em relação, tendo em conta o

---

<sup>25</sup> Tal como referido nas entrevistas de Gil Ferreira e Carlos Martins, Anexo 1 e Anexo 2, respectivamente.

passado, o presente e o futuro; o uso do espaço público; e por último, como uma forma de projecção no próprio território, na dimensão local.

### **3.2 O Mercado**

Da autoria do arquitecto Fernando Távora e bem no centro da cidade, o mercado transporta em si uma aura de encontros, de azáfama e actividade comercial que se verifica hoje a uma muito menor escala. Desenvolvido em torno de um círculo central com uma fonte desactivada, o mercado em si é, historicamente, uma zona de confluências. Num andar superior toda uma zona de bancas dá-lhe uma enorme dimensão. Por se encontrar entre portões, apesar do acesso ser feito por uma das vias principais que vem do Rossio, o seu acesso é mais restrito tornando-se uma zona de algum resguardo e descanso, pelo que, durante o festival, a afluência, apesar de ser constante, não correspondia a uma multidão que enchia o espaço. Isso traduziu-se numa qualidade de fruição do mercado e tranquilidade na exploração da proposta expositiva, algo que favoreceu a experiência do lugar e também a relação estabelecida aquando das visitas guiadas que colocámos na programação e que aconteceram com escolas, famílias e duas para público geral, uma na inauguração do festival, outra no segundo dia, para toda a comunidade participante no processo de recolha do 140 Mil Memórias e ainda uma outra em linguagem gestual.

Como referido, a Máquina de Memórias ficou na zona central, ocupando apenas um quarto da zona delimitada pelo banco de pedra que forma um círculo, pois imediatamente aquele lugar nos pareceu inspirador para a apresentação do espectáculo Roda de Memórias. A parte de cima, onde estava o Percurso Sensorial, tinha uma zona abrigada debaixo de uma grande pala, que foi onde se apresentou igualmente a peça 31 Maneiras de Comer uma Fogaça, relação feita entre bancas e geometrias.

O mercado, pela sua aura e arquitectura, foi inspirador em todo o processo de construção; colocámos a Máquina de Memórias numa zona de confluência deixando espaço para o encontro performativo, e fizemos a relação com a D. Maria do Carmo, uma das poucas vendedoras que ainda permanece no espaço e cuja banca é precisamente ali, de forma a haver uma interacção com ela durante o tempo em que ocupámos o mercado na sua construção e posteriormente no festival e o envolvimento

da sua banca no campo de visão da instalação. A zona das bancas do piso superior que se visita em percurso inspirou directamente o Percurso Sensorial, pela sua organização, pelo próprio modo de dispor, de colocar em cima, tal como se faz no mercado, produtos que desta vez tinham histórias para contar. Os espectáculos também gozaram de relações cenográficas inspiradas pela singularidade do lugar. Como refere Cláudia Andrade, estes lugares não convencionais tornam-se pontos de partida de referência na criação dos espectáculos:

“Inseridas em lugares que se distanciam do tradicional palco à italiana ou da caixa preta, as representações comunitárias acontecem em espaços alternativos com os quais pretendem estabelecer relações e diálogos. Mais do que um cenário, o espaço é um repositório simbólico repleto de histórias e significados e a partir do qual se pode iniciar a escrita e a criação dos espectáculos.” (Andrade, 2013:13)

Foi possível pensar relações de conceito entre os espectáculos e o espaço e entre o público e o espaço. Que tipo de encontro se pretendia? Longe ou perto? Em roda, como nos encontros de canto e de trabalho ou na relação frontal entre actores e público, um simulado palco e plateia?

Alguns aspectos sobre o mercado são apontados por José Pereira, actor de 31 maneiras de Comer uma Fogaça:

“O mercado municipal tem já muita história e praticamente toda a gente o conhece. Para mim, o facto de apresentar lá a peça foi agradável, primeiro pelo espaço que apresenta, muito suave e ‘respirável’, mas por outro lado intimista e reservado para só quem lá está. O mercado, no fundo, deu-me um sentido mais forte do tal ‘mostrar’ à gente da minha terra (em vez de ‘vender’) a história da terra.” (Entrevista em Anexo 5)

Os mercados, nas palavras de Ricardo Falcão “são por si, dos locais mais ricos em histórias, memórias, partilhas, as tais trocas e por isso o melhor espelho da sociedade” (Anexo 5). Funcionando como contentor natural das histórias ligadas à terra, pela sua carga simbólica de encontro e de troca, o mercado traduz-se nesta possibilidade de “mostrar” e não “vender”, numa ideia de transparência, de entrega e presença que é o teatro.

Para além disso, a vivência do mercado traduziu-se precisamente na ideia de espaço “vivenciável”, aberto a novas experiências e relações de lugar, entre a experiência anterior e a representação ali apresentada, um espaço de criação de memórias, encontros

e experiências e espaço de múltiplas histórias (de todos e de cada um), através da proposta artística, indo ao encontro das ideias de heterogeneidade na activação do espaço público referidas no segundo capítulo.

### **3.3 Comunidade 140 Mil memórias**

A Comunidade 140 Mil Memórias constituiu-se por várias comunidades, cada uma com a sua particularidade, com declaradas diferenças no seu seio, de função e constituição, agregadas a determinada circunstância do projecto, pelo que me parece relevante referi-las ou especificá-las.

A primeira, já mencionada, foi a comunidade de trabalho, pois este projecto moveu toda uma equipa no ICC a participar em cada área e a dar apoio. Assim, Diana Lima, como coordenadora do ICC, Estrela Silva como gráfica, Telma Luís na comunicação, João Ferreira e Miguel Grácio na parte técnica e ainda Isabel Reis da empresa Opium que gere o ICC e acompanhou regularmente o projecto. A equipa artística, também já referida, constituída por mim e pelo Patrick Hubmann, cada um com os seus papéis, de modo simplificado divididos entre conteúdos e contentor, respectivamente; Ricardo Falcão na produção, João Miguel Ferreira no vídeo e João Pedro Azevedo na Fotografia.

Surge depois a comunidade 140 Mil Memórias – a tal comunidade alargada que procurámos ir convocando ao longo de todo o tempo e que se apresentou como uma amostra da cultura feirense. Trata-se de uma comunidade geográfica mas que comunga de um património comum, um conjunto de aspectos históricos, modos de fazer, tradições e referências que são precisamente parte de território e caracterizador do mesmo, tendo a sua influência na vida das pessoas. Como diz Baumann nasce-se na comunidade, e se “ela sempre foi”, ela também “esteve sempre no futuro” (2003:9), e está, sempre em renovação. Foi este aspecto dinâmico que procurámos, contactando com inúmeras pessoas, abarcando todo o espectro geográfico (dentro do concelho), etário, profissional, etc. Foi aliás essa diversidade que nos deu o sentido de cultura de Santa Maria da Feira e podemos socorrer-nos de Victor Turner (1987) que na sua análise antropológica da performance refere Schwartz quanto à noção de cultura como “todas as personalidades individuais que constituem uma sociedade ou sub sociedade de



alguma forma ligados.” (Schwartz citado em Turner, 1987:12, tradução minha) Refere ainda que “a percepção da existência de semelhanças e diferenças é construtiva”. (idem)

Assim, foi através desta comunidade que fomos conhecendo a cultura de Santa Maria da Feira, nos seus aspectos mais personalizados e nos mais colectivos. Segundo a terminologia de Maria Lind (2007:17), a relação com esta comunidade foi de *colaboração*. Não editaram vídeo ou construíram estruturas mas foram a matéria do trabalho, forneceram conteúdos, não de uma forma inesperada, mas fizeram-no em diálogo connosco, depois de várias conversas e negociações sobre o que queriam partilhar, sobre como desejariam colaborar com o projecto e deste modo elaborar-se a relação entre a memória individual e colectiva que constituía o conceito base do projecto. Eu diria que num espectro colaborativo, foi uma colaboração estreita, consciente, activa. Muitas destas pessoas depois vieram “ver” como todo o processo se concretizou. A exposição no festival proporcionou a concretização do confronto, a reflexividade referida por Schechner (2013:7-8), que por sua vez se traduz em diversidades, futuro, a idealização de um constante reescrever das coisas comuns e relações.

Surgiu igualmente a comunidade das performances do projecto 140 Mil Memórias, a comunidade teatral, constituindo-se por 3 actores da peça “31 Maneiras de Comer uma Fogaça” e por Ricardo Falcão que de produtor passou a músico do projecto e pelas 14 senhoras do grupo Cantadeiras d’Antanho e o seu coordenador Fábio Pinto na performance “Roda de Memórias”. Aqui desenvolveu-se uma relação e labor que se pode apelidar de cooperativa, co-criativa, traduzindo-se numa comunidade totalmente integrada no processo, assumindo um papel essencial enquanto actores e performers e fornecedores de material biográfico transformado em material cénico.

É interessante verificar que a relação destes actores com a comunidade de Santa Maria da Feira, que se constituiu como público destas apresentações no festival *Imaginarius*, passa precisamente pela pertença à mesma, como indicou o actor José Pereira: “É uma história deles, feita por eles, encenada por nós, actores, que em parte somos ‘eles’ também.” (Anexo 5) Gerou-se, portanto, um conjunto de premissas que vão ao encontro da ideia de “produção teatral comunitária” de Cláudia Andrade: “a comunidade delimita o âmbito da produção teatral comunitária, uma vez que ela é simultaneamente, tema, sujeito e destinatário. Assim, teatro comunitário será aquele que é da comunidade, com

a comunidade, sobre a comunidade, para a comunidade e na comunidade”. (Andrade citada em Cruz, 2016 b):49)

Como é evidente, a comunidade teatral vem da comunidade alargada 140 Mil Memórias / Santa Maria da Feira pelo que a nível dramaturgico e cénico foi explorado material autobiográfico, relação com saberes e tradições, modos de fazer, memórias, etc., sempre no sentido de se ir construindo uma visão de algo pertencente a um sentido cultural, através da idiossincrasia, do pormenor, do individual, da sua riqueza pessoal, numa ideia de diversidade que se pretende remeter ao olhar do público.

Cláudia Andrade reforça precisamente estas noções relativamente às relações de contexto:

“a possibilidade do processo ser da comunidade, por ser a partir dela que emerge a prática teatral, intimamente ligada às suas problemáticas particulares, urgências, vivências e inquietações. É também um processo sobre a comunidade, porque parte do imaginário popular e da memória colectiva, em direcção a um reforço da identidade comunitária; e na comunidade, quando o espaço cénico é também um espaço público e de utilização quotidiana.” (Andrade citada em Cruz, 2016 b):50)

Por último, reforça-se a ideia de que o projecto não se encerra nesta apresentação e que a convocação e a participação das pessoas, a vários níveis, é para continuar, pelo que se prevê uma comunidade 140 Mil Memórias dinâmica, pela realização de diferentes iniciativas, coordenadas pelo ICC.<sup>26</sup>

### **3.4 “31 Maneiras de Comer uma Fogaça”**

#### **3.4.1 Dramaturgia e teatralidade**

A fogaça é o pão doce de Santa Maria da Feira. Não é o único mas é o mais icónico. Passou por todo um processo de transformação até ganhar quatro elevações à semelhança das torres do Castelo e é o símbolo máximo da Procissão das Fogaceiras, em que, à boa maneira das festas do Espírito Santo, se oferecia o pão aos pobres e aos meninos com fastio. Se há palavra em potência - em multiplicação de significados - em

---

<sup>26</sup> Ideias de continuidade reforçadas nas entrevistas a Gil Ferreira e Carlos Martins, Anexos 1 e 2.

Santa Maria da Feira é fogaça. Ela evoca horas de amassar a massa, de cozedura no forno, de estilos e tempos de cozedura, de gostos quanto aos mesmos, evoca piadas, evoca personagens cuja vida gira ou girava à volta da fogaça, evoca o castelo, evoca as procissões, as raparigas que vão às procissões, evoca a sua capacidade organizativa, evoca os meninos com fastio, evoca o São Sebastião, evoca a regueifa (outro pão doce) e o São Cristóvão, enfim, um conjunto de experiências, memórias, símbolos, signos, significados, movimentações, performances sociais e performances culturais, etc., num desdobramento sem fim de possibilidades contidas na palavra fogaça.

Pensei pois numa possibilidade cénica para uma das performances que seria precisamente a multiplicação da fogaça, no sentido de desconstruí-la, desdobrá-la, tal como ela se foi desconstruindo para mim, enquanto espectadora deste sistema de saberes alheio que é a realidade de Santa Maria da Feira, surgindo, então, a peça “31 Maneiras de Comer uma Fogaça”.

A partir da recolha de histórias pelo concelho fui elaborando o seu guião.<sup>27</sup> Traduziu-se em algo que parte do real, do material que comigo foi partilhado, mas sobre o qual fiz uma edição, procurei relações e extrapolações, sobre o qual fiz uma intervenção dramaturgica. Relaciono este processo com as considerações do *Teatro do Real* referidas por Carol Martin:

“Independentemente do estilo, o teatro do real não implica necessariamente documentar o real com uma total precisão historiográfica. Os criadores de performance reinterpretam a história e representam-na segundo o seu fascínio, as suas inclinações, imaginação e convicções pessoais sobre se uma verdade absoluta pode ou não ser conhecida, mesmo usando material de arquivo como fonte.” (Martin, 2015:12, trad. minha)

Martin traça um paralelo entre o historiador e o criador do teatro do real no sentido em que ambos “seleccionam eventos de um fluxo ininterrupto e inventam significados que por sua vez criam padrões dentro desse fluxo” (Van Alphen citado por Martin, 2015:6, tradução minha). Este processo envolveria não só a imaginação mas toda uma recolha de dados comprováveis. A juntar a estas considerações, refere-se a uma herança da patafísica de Alfred Jarry indicando que este tratamento de dados, esta edição, pode criar uma “relação entre ciência e arte, entre objectividade e subjectividade pois é

---

<sup>27</sup> Guião do espectáculo “31 Maneiras de Comer uma Fogaça” em Anexo 9

encorajado a produzir teorias com lógica rigorosa ou pelo menos com elegante idiossincrasia.” (Jannarone citada em Martin, 2015:11, tradução minha)

O guião “31 Maneiras de Comer uma Fogaça” assenta na ideia de que a fogaça é ponto de partida para visitar as histórias do concelho. Adota uma lógica de sequência, em que, à vez, cada fogaça é manipulada de forma a remeter para uma determinada situação, que por sua vez vai dar origem a outra, e assim sucessivamente. A peça constituiu-se por um conjunto de 31 situações, remetendo simbolicamente para as 31 freguesias do concelho. Cada situação tinha a fogaça como ponto de partida para algo que se ia desenrolando em diversas direcções, numa proposta da fogaça como agregadora e central mas ao mesmo tempo multiplicadora. Continha pois a ideia de uma lógica sequencial, completamente idiossincrática pois extrapola as formas essenciais e tradicionais de considerar a fogaça, traduzindo-se na referida objectividade e subjectividade, neste caso poder-se-ia dizer subjectividade dentro da objectividade.

O guião, embora apresentando-se aqui em anexo para consulta, não existe sem a *teatralidade* essencial ao espectáculo. Sendo esta muito forte, isto significa que o guião é um conjunto de frases que remetem para um conjunto de acções e de situações que compõem o espectáculo e que não se traduzem plenamente por linguagem escrita. As indicações ou *didascálias* que existem no guião não reflectem a fisicalidade e intenção das acções, a manipulação dos objectos e a qualidade das interacções entre os actores e entre eles e o público. Cada situação ou frase cénica está porém numerada e é relativa ao tratar de uma fogaça, a uma “maneira de comer uma fogaça”.

Por teatralidade podemos socorrer-nos do conceito de Roland Barthes, citado por Alpha Condeixa Simonetti em *Por uma semiótica da encenação teatral*:

“O que é a teatralidade? É o teatro menos o texto, é uma densidade de signos e de sensações que se coloca sobre a cena a partir de um argumento escrito, é essa forma de percepção ecuménica dos artifícios sensoriais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luz, que submerge o texto sob a plenitude de uma linguagem exterior. Naturalmente, a teatralidade deve estar presente desde o primeiro germe escrito de uma obra, ela é um dado de criação, não de realização.

(...) Notamos também que, no aproveitamento habitual da noção de estrutura para a encenação, o texto escrito parece estar sempre imanente à manifestação teatral. E, por isso, a fala no teatro é considerada somente um processo, sem que se apresente um sistema teórico adequado para descrição das escolhas feitas pelo ator.” (Barthes citado por Simonetti, 2013:70-71)

Simonetti reflecte igualmente sobre a teatralidade e a sua condição efémera, única, independente da linguagem:

“As categorias convocadas pela diversidade de materiais expressivos da encenação acabam por não pertencer à ordem da linguagem seja ela compreendida como sistema de signos, seja como representação simbólica. O fundamento desse argumento é a crença de que no seio da teatralidade encontraríamos uma espécie de realidade independente da linguagem. (Simonetti, 2013:73)

Uma realidade que é portanto intraduzível por palavras e irrepetível, por se tratar de algo mutável, da esfera das relações com os objectos, com o tempo de cena, entre os actores e entre eles e público, um conjunto de relações dinâmicas e efémeras. Esta teatralidade gera-se com o processo de ensaios e criação de cena, cujo universo de possibilidades está apenas contido no guião e não revelado; uma efemeridade que se gera igualmente na concretização do espectáculo, actos únicos, de características únicas, impossíveis de traduzir.

Assim sendo, a dramaturgia deste espectáculo desenvolveu-se em relação directa com a linguagem teatral privilegiada neste caso - o teatro de objectos - em que o gesto e a relação com o objecto comandam a cena; e, por conseguinte, desenvolveu-se em relação estreita com o cenário e adereços, constituído por uma banca, grande número de fogaças e objectos vários recolhidos em casa dos actores, constituindo-se como um “dispositivo ficcional para chegar à realidade”, nos termos de Cláudia Madeira: “Temos ainda espectáculos que utilizam um dispositivo ficcional para ‘chegar à realidade’, criando uma espécie de arte personalizada, atenta a contextos e a objectos pessoais.” (Madeira, 2005:37)

O cenário surgiu através de uma relação intuitiva com o espaço do mercado e com os processos de aproximação à comunidade do projecto 140 Mil Memórias. No mercado há bancas onde elementos são dispostos e manipulados, podendo ser consideradas pequenas instalações activadas em performances sociais, tais como referidas por Turner e Goffman, em que o vendedor representa a sua função social específica ao dispor, mostrar, negociar, escolher, etc.<sup>28</sup> Nestas instalações de mercado joga-se com a disposição dos elementos a vender e toda uma movimentação e comunicação que

---

<sup>28</sup> No capítulo “A representação na vida quotidiana” de *Drama e Comunicação*, (2010:31-32) em que Monteiro aborda os estudos de performance social e representação do real de Goffman, o merceeiro e a sua actividade são, curiosamente, referidas.

cumprir, na apresentação do eu, um determinado papel social, remetendo para as reflexões do primeiro capítulo.

O atrelado de bicicleta construído por Patrick Hubmann para promover encontros pelas freguesias, transfigurava-se numa espécie de mesa, de bancada, se quisermos, favorecedora de encontros. Sendo rectangular e de dimensões semelhantes às bancas do mercado, embora mais alto, pareceu ser um elemento que pela sua arquitectura, dimensão e função, dialogava precisamente com as bancas do mercado, funcionando como uma extensão destacada das mesmas e num contraponto pela altura e pelos materiais de construção que eram de madeira e cortiça ao invés de pedra e ardósia. Tinha igualmente a vantagem de ser facilmente transportável. As primeiras intuições sobre a relação entre o atrelado e as bancas do mercado, tornaram-se então relações formais, de arquitectura, tamanho, formato, enquadramento no espaço; e relações de função social, remetendo para a actividade do vendedor que mostra, dispõe, manipula um conjunto de elementos.

Esta banca ou mesa que serviu como cenário apela igualmente ao teatro de objectos. Assim, foi sobre ela que se dispuseram uma panóplia de elementos que constituiu o conjunto dos adereços e que agiam em relação com o atrelado. Sobre o teatro de objectos diz Carrignon (2018): “Habitualmente, o teatro de objectos é um teatro de mesa, os bordos da mesa demarcam o limite do cenário. Sobre a mesa está o teatro, fora dela estão as bambolinas.” (Carrignon, 2018:24, trad. minha) Assim aconteceu com a banca / cenário onde estavam colocadas toalhas das avós, copos, pratos, e também paus de espetadas, farinha, um grande tronco, jarros, candeias, fitas, etc. Sobre a mesa ocorriam acções minuciosas como cortar finamente uma fogaça ou barrá-la com doce; actos mais barbáricos como separar a fogaça em várias partes, ou mais sedutores, como rodá-la para tirar a lasca em volta. As migalhas eram varridas, uma torradeira aparecia, um cartucho de papel era dobrado, as fogaças transformavam-se em bicicleta de corrida, em cobra, em rolha ou em burro, acções variadas que se relacionavam com as diversas situações.

Carrignon ao interrogar-se sobre o objecto, que objecto é este que se usa no teatro de objectos, refere Tadeus Kantor dizendo que “o objecto sai do real”. (Carrignon, 2018:24, trad. minha) Também Agnés Limbós (2018) reflecte sobre o “objecto”: “Quando dizemos objecto, falamos dos objectos que fizeram ou fazem parte da nossa

vida quotidiana com todos os valores nostálgicos, imaginativos ou poéticos que contém.” (Limbós, 2018:28, trad. minha)

Neste espectáculo, os objectos utilizados, seja a fogaça, sejam os restantes elementos utilizados, eram reais, de uso comum, vindos de um determinado lugar, contendo as suas próprias vivências. Fazem a ponte entre uma memória individual e uma memória colectiva, entre uma vivência particular que remete para um universo privado e ao mesmo tempo reconhecível a ponto de activar o imaginário colectivo. Limbós diz que no teatro de objectos:

“Usa-se o objecto da vida quotidiana reconhecível por todos. (...) Remete-nos a um propósito teatral onde o objecto é o sujeito. O pequeno faz frente ao grande: um mundo poético. Através deste acto cria-se uma linguagem visual cujo poder é o de invocar imediatamente o imaginário colectivo do espectador.” (Limbós, 2018:28, tradução minha)

Vivendo da estética do teatro de objectos que usa objectos do quotidiano, fazendo uso dos significados a eles associados, para os extrapolar para situações diversas, o espectáculo incidiu portanto sobre a manipulação de elementos sobre uma banca. No entanto, o espaço de actuação por vezes expandia-se para a frente, para os lados e para a parte de trás do atrelado, usando a profundidade ao entrar no espaço do mercado para criar jogos de relações com o cenário, com o ambiente envolvente e com o público. Neste caso, os actores transpunham a zona da banca, onde a acção estava primeiramente nas mãos e na cara, e usavam o corpo todo pelo espaço.

Um outro aspecto acompanhou todo o espectáculo que foi a relação com o som, através de uma dramaturgia sonora, o som de cena, feito por um tocador de objectos. Uma banca de mercado, mesmo ao lado do atrelado, estava repleta de garrafas, um relógio, bidons, um triciclo, etc., que eram tocados relacionando-se com cada cena, em diálogos complementares ou dissonantes, o que lhe conferiu ludicidade, a convocação de um outro sentido sensorial, embalo, dinâmica, em desdobramentos das possibilidades cénicas.

### 3.4.2 Ensaios, processo de construção do espectáculo

O processo de construção do espectáculo passou precisamente pela colaboração criativa dos actores, tendo em conta a sua dupla existência *comunitária* neste projecto. Os três actores de Santa Maria da Feira, Raquel Brandão<sup>29</sup>, Armanda Queirós e José Pereira emprestaram o seu saber, não só o teórico sobre questões da terra, mas toda a fisicalidade de determinados costumes, como a procissão das Fogaceiras, as lutas de espada da Feira Medieval, a degustação da fogaça, a relação com o benzer, etc. Para além disso era explorada a especificidade de cada um, a sua movimentação natural, a sua entoação, o seu modo de estar, a sua presença intrínseca.

Esta questão remete-nos para o que se verifica em criações com a comunidade e a partir dela, que é o facto de o actor não ser uma personagem mas sim ser a própria pessoa, existindo num lugar duplo: o lugar da representação sendo ao mesmo tempo *si próprio*, colocando diversas questões na actuação. Quanto à questão do confronto entre actuação no teatro tradicional e no teatro do real Carol Martin diz:

“A actuação acontece quando a pessoa se apresenta enquanto outro. No teatro do real esta outra pessoa não é um personagem ficcional, mas uma pessoa que realmente existiu ou existe. (...) Por vezes, o actor que representa alguém real é essa pessoa real.” (Martin, 2015:10)

Assim, os nossos actores não tinham personagem, eram assumidamente eles próprios, assumindo o jogo de serem eles próprios em cena e assumindo em cena que estavam a representar algo exterior a si, mas ao qual pertenciam. Uma espécie de existência dupla, actores que estão a actuar declaradamente com base na sua experiência do real mas que embarcam no jogo da representação. Esta representação e dupla existência são transparentes, são compreendidas à partida por si e pelo espectador.

Simonetti não reserva esta questão apenas para o teatro do real mas sim para uma qualidade do teatro contemporâneo que prima pelo não artifício e pelo assumir do actor enquanto pessoa em palco, uma espécie de invasão do real na cena:

“(…) a ilusão construída não é mais construída em segredo. Com a exposição dos artifícios por meio dos quais o ator expressa a si mesmo, o espectador é convocado ao questionamento: o ator, observado na boca de cena, representa algo, ou, ao contrário, apresenta a si próprio? A tónica recorrente não pode ser mais explícita: a não separação entre a vida e a obra, qual seja, a arte do

---

<sup>29</sup> Raquel Brandão é de um concelho adjacente mas tem actividade e relação próxima com Santa Maria da Feira.



ator em representar ele mesmo ou uma personagem. Diante desse debate e do ensejo de avaliar esses papéis assumidos, procura-se compreender o teatro de nosso próprio tempo, nossa contemporaneidade teatral, tal como ela se apresenta durante o tempo vivido do espetáculo.” (Simonetti, 2013:70)

A construção do espectáculo considerou esta premissa de que um momento real iria acontecer diante dos espectadores, sem subterfúgios, sem ilusão, ou seja, sem manobras escondidas, e num desdobramento dos actores neles próprios, enquanto amostra da comunidade de Santa Maria da Feira.

A cada ensaio no ICC, reunia-se a equipa que contava com os três actores referidos, o Ricardo Falcão cuja função era a de “tocador de objectos”/músico e eu enquanto encenadora e dramaturga, para momentos de aquecimento e de exploração de situações através da improvisação. Assim, passando a esquematizar brevemente:

1º) Aquecimento físico, de voz e exercícios de relação com o espaço – exercícios físicos para predispor o corpo para a expressão corporal; exercícios de exploração do corpo no espaço; exercícios de voz para aquecer e soltar. Os exercícios eram propostos por mim e realizados em conjunto.

2º) “Aquecimento de relação” – realizado com uma bola ou fogaça ou outro objecto, com o grupo todo em roda e depois movendo-se pelo espaço, o objecto ia sendo atirado de uns para outros e as várias situações do guião iam sendo exploradas, soltando frases e experimentando diferentes qualidades de atirar. As frases ou palavras soltas iam no sentido de explorar ou sedimentar partes da dramaturgia, podendo ser literalmente do guião ou sendo extrapoladas a partir das diferentes situações, como que convocando sentidos através de um jogo do tipo “famílias temáticas”, deixando a situação desenrolar-se. Começavam ali a surgir relações improvisadas e sentidos vários relativos a segmentos da peça que ajudaram a fazer surgir interpretações das mesmas.

3º) Improvisação – Considerando já o espaço de cena e relação com o atrelado/banca/cenário e imaginando possíveis relações com o espaço do mercado, as cenas iam sendo exploradas uma a uma, segundo as várias questões cénicas presentes: a relação com os objectos, a relação dos corpos no espaço, as interacções entre os actores, a interacção com a música.

4º) Depois da exploração de cada cena, “fixá-la” embora contendo sempre uma maleabilidade que se constituía na improvisação de relações em cena durante o espectáculo. Nesta fase trabalharam-se igualmente as passagens e relações entre cada situação.

Traduziu-se num trabalho minucioso que tinha múltiplas referências fixas; onde estava cada um a determinado momento; quem dá o arranque de cena; a música que segue ou impulsiona a cena ou a acompanha suavemente. Pontos fixos que veiculavam a existência de espaços abertos para o sentir do momento em cena e consequente improvisação. Exploraram-se assim várias possibilidades com humor, ludicidade, mas também poesia e solenidade quando a cena pedia: o enterro de São Sebastião, depois de morto por flechas; um rap a partir da uma reza para curar a erisipela, por exemplo.

Os actores ao responderem ao questionário reforçaram a ideia de pertença à história e de serem participantes activos no processo criativo (Anexo 5):

Ricardo Falcão: “Sinto que este espectáculo foi inteiramente concebido da relação com a comunidade, tanto na recolha da histórica, da memória pessoal ou colectiva identitária dos habitantes do concelho de Santa Maria da Feira e que posteriormente dão origem à dramaturgia do espectáculo, como na relação com os atores, também eles ‘torres’ de memórias locais que com base na sua experiência/memória ajudaram a perceber a relação entre dramaturgia/objectos/fogaças influenciando todo o objecto artístico.(...) Foi um processo muito permeável, muito absorvente, do ponto de vista da encenação. Em que a cada ideia proposta lhe era dedicada um tempo, uma reflexão colectiva.”

José Pereira: “O guião era algo exigente a nível de flexibilidade verbal, física até, e a opção de um grupo de atores jovem e dinâmico permitiu duas coisas: o sentido da juventude ter conhecimento sobre história popular, tradições e costumes da sua região e ter a capacidade cómica, ‘fácil’, de transmitir ao público num lado mais descontraído. (...) Pelo menos eu, que não tenho um ‘currículo’ com o nome ‘teatro’ bem visível, senti-me muito à vontade desde o primeiro ensaio, seja pelos exercícios, seja pela liberdade que foi imposta no grupo. No final do projecto senti-me realizado, com o sentido de ‘missão cumprida’.”

Raquel Brandão: “Havia um texto a seguir mas a encenação foi feita em conjunto. Houve tempo para explorar as situações e ver qual seria a melhor abordagem bem como a explicação das histórias para uma contextualização. Como actriz muitas vezes querem apenas uma repetição, neste projecto consegui sentir-me parte da história.”

Armanda Queiróz: “Foi bom apresentar a peça ao público, mas melhor ainda foi o processo. Foi muito fácil trabalhar com eles [Vera e Ricardo]. São claros e objectivos e des preocupados. Dão-

nos liberdade e não nos criam a menor ansiedade. Ideias simples e tao bonitas. Os objectos na peça ganham vida, como todas as 140.000 memórias do projecto e o público adorou.”

### 3.4.3 O espectáculo

A peça foi apresentada nos três dias do festival *Imaginarius*, pelas 19h30, na parte de cima do mercado, na zona das bancas. Apesar da chuva que se fez sentir, a zona estava abrigada por uma grande pala. Não era uma peça para uma grande multidão por se situar num conceito teatral mais intimista, num espaço de mercado não demasiado amplo e por funcionar sem som amplificado. Foi desta forma possível uma proximidade que favoreceu as interações entre actores e espectadores, nos olhares, em interrogações, no oferecer das fogaças no final, no momento em que o actor ia para o meio do público, etc.

Podemos pensar que o público se sentiu desde o início envolvido e confrontado com estes aspectos. Tendo as apresentações acontecido ao final do dia, ainda com luz, o público estava presente ou fazia parte do espectáculo, se considerarmos as palavras de Grotowski: “É particularmente significativo que uma vez que o espectador é colocado num lugar iluminado, ou por outras palavras, se torna visível, ele também passa a fazer parte da performance” (Grotowski, 2002:20, tradução minha)

Verificou-se essa presença do público, através dos seus olhares, os risos, os comentários, a sua presença, e foi através dele que o espectáculo ganhou sentido. Raquel Brandão sentiu essa proximidade:

“Como referi anteriormente, o público deu sentido à história, porque podemos perceber que se sentiram incluídos e conhecedores da acção. Fui abordada por algumas pessoas que no final me vieram contar mais histórias da região ou dizer que sabiam de onde vinham partes da história.” (Anexo 5)

O público constitui-se de gente da terra, os membros da comunidade alargada de Santa Maria da Feira e também de visitantes de fora. Na peça, era possível intuir várias camadas de entendimento dos conteúdos consoante a relação que cada um tinha com o património imaterial do concelho. A peça funcionava quer para uns quer para outros, havendo quase um intuito informativo ou pedagógico, como se fosse uma forma de apresentar a cultura local. Quanto a isto, Armanda Queiróz diz: “Gostei muito de sentir

o público a rever-se nas histórias que contamos. A meu ver esta peça tem um papel muito pedagógico.” (Anexo 5)

Assim, cada camada do público retirou diferentes interpretações e estabeleceu diferentes relações com o apresentado. Ricardo Falcão refere esta questão:

“Visível pelas reacções recebidas de espectáculo para espectáculo. Pelos *inputs* recebidos. Foi a confirmação de que de facto a peça cumpriu um dos propósitos da sua concepção - ser interessante para quem não conhece o concelho de Santa Maria da Feira, e que para quem é do concelho não só se reveja na peça como se deixe entusiasmar pela descoberta de novos factos sobre a sua terra.” (Anexo 5)



Fig. 4 - Imagem de “31 Maneiras de Comer uma Fogaça”

O reconhecimento de um conjunto alargado de questões, saberes e histórias de Santa Maria da Feira, ou seja, algo da esfera do real, veiculado por uma lógica criativa própria que incluía a transformação da fogaça, o pão doce característico da terra, e realizado com actores enquanto eles próprios e membros da comunidade, ou seja, uma interpenetração entre o real e o ficcional, gerando uma zona de descoberta não só da acção e das histórias que se desenrolavam, como do próprio mecanismo artístico. Deste

efeito fala Carol Martin: “A performance do real pode derrubar fronteiras entre o real e o ficcional em formas que confundem, rompem ou criam esplendidas harmonias não planeadas, ao serviço da criação de significados” (Martin, 2015:10)

Foi igualmente interessante verificar como é que o espectáculo foi recebido pelo universo artístico de Santa Maria da Feira. Os actores de “31 Maneiras de Comer uma Fogaça” estavam de alguma forma ligados ao universo artístico, tal como é comum no concelho, como já vimos. As duas actrizes colaboram regularmente no Grupo de Teatro Amador e o actor José Pereira fez parte de algumas celebrações com pendor teatral. Assim, o público deste espectáculo foi não só o público geral que afluiu ao mercado, como também um público mais especializado, amigo dos actores e pertencentes à esfera do universo do teatro do concelho. As reacções foram muito interessantes pois verificou-se alguma surpresa quanto ao aspecto cru da apresentação: a falta de subterfúgios – todas as operações realizadas à vista, como se observava há pouco; a presença próxima dos actores; o apresentarem-se como si próprios; e o próprio cenário muito simples; a relação inusitada com a fogaça que se desdobrava; tudo isso se traduziu numa espécie de nudez e também lógica teatral que à partida foi sentida como estranha a um teatro mais tradicional. Foi pois muito interessante verificar a adesão destes elementos do público à proposta, entusiasmando-se à medida que o espectáculo se ia desenrolando, quando a sequência era reconhecida e havia a expectativa do próximo momento.

Pode-se intuir que foi igualmente interessante para os actores serem colocados diante dos seus pares nesta situação diversa. Verificou-se que alguns destes espectadores voltaram para assistir novamente e as conversas no final estreitaram a troca de ideias sobre os modos de fazer, sendo portanto profícuo o diálogo que aconteceu com a própria comunidade artística local.

Fiquei com a sensação de que os actores estavam inicialmente um pouco inseguros e incertos quanto à dinâmica do espectáculo, verificando-se um fortalecimento da sua presença em cena, de espectáculo para espectáculo. Mais à vontade no manusear dos objectos, mais dinâmicos nas relações estabelecidas entre eles, e mais abertos para o público; o processo de apresentação do espectáculo foi uma aprendizagem para toda a equipa, no sentido do fortalecimento e da segurança pelo próprio fazer, pelo confronto com o público.

Pelos vários níveis de participação que este espectáculo teve com a comunidade nas suas várias fases: quer na fase de pesquisa e criação da dramaturgia, a fase dos ensaios e criação do espectáculo e, por fim, as apresentações à restante comunidade, pode-se considerar que foi um caso em que a colaboração foi intensa e bastante completa, abarcando diferentes níveis de relação criativa.

Concluimos este subcapítulo relativo ao espectáculo “31 Maneiras de Comer uma Fogaça” com a reflexão de Isabel Bezelga: “consideramos que a comunidade que se revê nas performances que realiza e nos projectos que desenvolve interioriza a tensão criativa entre tradição e contemporaneidade, global e local, sendo por isso múltiplas as naturezas dos seus contributos.” (Bezelga, 2016:235) Parece que, pelos vários níveis de participação referidos e pelos *inputs* registados, a dinâmica criativa deste espectáculo favoreceu um conjunto de reflexões, que são culturais, quanto às questões identitárias do concelho e à relação entre individual e colectivo, às histórias de cada freguesia, ao que se sabe ou se descobre, etc.; e também artísticas, que tocaram precisamente aqueles que se interessam pelo modo de fazer teatral, como referido.

O espectáculo irá continuar, se acontecer como entretanto ficou combinado, voltando a realizar-se em Janeiro de 2020 e 2021, por altura da procissão das fogaceiras.

### **3.5 Roda de Memórias**

#### **3.5.1 Dramaturgia: o individual, o colectivo e o ritual**

O espectáculo “Roda de Memórias” foi a segunda criação performativa que surgiu no projecto 140 Mil Memórias, tendo sido criado em conjunto com um grupo já formado – Cantadeiras d’Antanho – um grupo de cantares tradicionais sob a coordenação técnica de Fábio Pinto, músico e membro activo nas pesquisas etnográficas do Orfeão da Feira.

Interessava-nos encontrar um grupo que pudesse concentrar em si um conjunto de saberes que reflectisse no corpo, na voz, na sua presença, aquilo que pudesse constituir-se como uma matéria primordial desse património imaterial, algo que não estivesse encerrado nos livros mas que, à semelhança do saber mitológico e tradicional, fosse sendo passado de geração em geração, pela própria experiência de vida.

O grupo é constituído por 14 mulheres de várias idades, entre os 26 e os 70 anos, que se juntam para cantar canções do cancioneiro da região, sobre o qual fazem pesquisas activas – recolhas - para resgatar as formas antigas de cantar. Sobre isto escreve Fábio Pinto:

“Em 2012, iniciámos o estudo, salvaguarda e divulgação do património coral tradicional do Concelho. Temos feito de forma constante uma procura no território que estudamos e alcançámos já um conjunto de 35 cantigas que as ‘Cantadeiras d’Antanho’ semanalmente trabalham para as interpretar da forma mais autêntica possível.” (Anexo 6)

Desde o primeiro encontro com este grupo de senhoras que se sentiu que algo vital acontecia quando começavam a cantar, uma vibração que fazia ecoar um lamento, como aquele grito que se traz desde a nascença, capaz de cantar a vida.

Fábio Pinto contou precisamente a relação intrínseca que o canto tinha, tradicionalmente, com a vida das mulheres, quando inicialmente o entrevistámos para conhecer aspectos do território e seu património, bem como as suas memórias. Disse-nos que as mulheres punham no canto aspectos fundamentais: o namoro, o casamento, o trabalho e Deus, entre outros. São aspectos que norteavam a sua vida e o tempo, o crescimento e a morte:

“De forma resumida e fruto do trabalho que temos vindo a desenvolver, a mulher e o canto são absolutamente inseparáveis. A mulher cantava nos momentos de alegria e folgado, mas também na morte, na dor, na vivência da sua religiosidade e principalmente, no trabalho. O povo no início do séc. XX era extremamente pobre e crente em Deus e daqui surge um manancial de cânticos formidáveis ligados ao trabalho e à religião. Muitas vezes ouvimos nas nossas recolhas a história de uma mãe que ouvia os filhos dizerem que tinham fome e a sua resposta ser sempre a mesma: ‘canta que isso passa’. Daí que, fosse como fosse, cantava-se.” (Anexo 6)

O cerne da performance estava encontrado: a relação que o canto tem com a vida, um núcleo fundamental a ser trabalhado pois ecoava simbolicamente a relação entre a vivência individual e a colectiva.

Aquele grupo de mulheres tinha na sua voz e na sua presença a essência do que é colectivo. O colectivo das suas vozes, um coro - como a essência do acto conjunto, a formação de um corpo e de uma voz por muitos corpos e vozes numa experiência comum.

Cláudia Andrade, que investigou as relações entre o coro e o teatro comunitário, afirma: “Como um organismo plural constituído por vários corpos, o coro é, por si próprio, uma representação simbólica e teatral do colectivo. Ele invoca o que há de comum, representando um elemento basilar do ponto de vista estético, ético ou dramático.” (Andrade, 2013:13) Assim, no canto de grupo das cantadeiras, essa força do colectivo fazia-se sentir. As músicas de cariz popular expressavam situações específicas, seja o “apanhar das pinhas para a noite de Natal”, a “farinha na cara do moleiro”, os “encontros atrás do laranjal”, ou o “caldo da senhora Margarida”, entre outras, mas que apontavam vivências comuns, típicas de um tempo de relação com a natureza, com a matéria, com Deus, com o amor e o trabalho. Considerámo-las intemporais e matéria para fazer a relação com os vários tempos da memória individual.

Se o coro enquanto dimensão colectiva estava então encontrado, faltava a materialização da dimensão individual, pois pretendia-se que a performance vivesse destas duas instâncias em diálogo. Lyotard fala da “proeminência da forma narrativa na formulação do saber tradicional” (Lyotard, 1979:74) e de “uma superioridade do saber que vem dos costumes sobre a dispersão contemporânea das competências.” (idem, 1979:73) Tendo isto em mente, ao olhar para este grupo heterogéneo, com um carinho próprio pela pesquisa e recriação dos costumes da terra, ficava a sensação de que um saber próprio se iria desvendar, caso houvesse oportunidade, baseado na experiência própria e na sua curiosidade em conhecer o saber tradicional. A narração, essa forma simples de contar, que encontra na especificidade de cada um a própria matéria estética, bem como o acesso a um conhecimento que vem da experiência e vem da passagem das histórias de geração em geração é, em suma, como disse Walter Benjamin (2015:148) “a capacidade de trocar experiências” e no fundo, o acesso a esse saber. Esta tornou-se então a dimensão individual, o destacar de cada voz à vez, para que se desvende a sua experiência, através da expressão da memória individual.

Sobre aquele que conta diz Walter Benjamin: “O contador de histórias vai buscar a sua matéria à experiência, a própria ou as que lhe foram relatadas. E volta a transformar essa matéria em experiência daqueles que o ouvem contar.” (Benjamin, 2015:152) Torna-se igualmente interessante verificar que a experiência individual se desenvolve no seio da experiência colectiva, sendo impossível isolar uma da outra, remetendo para a ideia de comunidade e performance cultural. Turner refere a tese de Wilhelm Dilthey a este propósito:



“Para Dilthey, a experiência é um sistema coerente com muitas facetas, dependente da interacção ou interpenetração de cognição, afecto e vontade. É composta não só das nossas observações e reacções, mas também da sabedoria acumulada (não conhecimento, que é cognição por essência) da humanidade, expressada não apenas em costumes e tradições mas também nas grandes obras de arte. Há um corpo vivo e crescente de experiência, uma tradição de *communitas*, por assim dizer, que incorpora a resposta de toda a nossa mente colectiva em toda a nossa experiência colectiva. Recebemos essa sabedoria não por pensamento abstracto solitário mas pela participação imediata ou indirecta pelos (vários) géneros de performance do drama social” (Turner, 1987:17, tradução minha)

A sabedoria ganha pela experiência vivida remete para a vida comunitária e remete também para a performance social e cultural. Para fechar a terceira questão que compõe a dramaturgia deste espectáculo/performance considerou-se a desfolhada, um momento que durante gerações foi chave na vida dos habitantes da região e que ainda hoje é um marco nas memórias de muitas das pessoas entrevistadas. Uma prática que marca a chegada do fim do Verão e os preparativos para o Inverno.

A desfolhada é, como se sabe, a prática de tirar o folhelho ao milho, por altura do Verão para depois o pôr a secar. Era um acto conjunto em que um grupo de mulheres subia a um ponto elevado e toava para chamar. Toar é botar alto, com os agudos a chegar mais longe a chamar os vizinhos para ajudar. Era pois uma forma de entreajuda mas também uma manifestação social, no fim tocava-se, dançava-se e ceava-se sendo um importante momento de encontro. Trabalhava-se em roda. O milho estava dentro, o folhelho ia para fora. As mulheres desfolhavam e cantavam, os homens acartavam as gigas com milho para os espigueiros. Tudo isto está no espírito da “performance social” e “performance cultural” sendo uma manifestação com moldes próprios, cumprindo determinada função, cada um com o seu papel, pautando a passagem de certo momento do ano e relação com a natureza, tendo a sua própria estética, o seu drama, a sua complexidade interpessoal, o seu ritual, a sua espacialidade, a sua temporalidade.

A desfolhada, enquanto evento cultural extraordinário dentro dos modos de fazer, com o seu conjunto de regras próprio e a sua repetição anual, vai ao encontro da ideia de ritual colectivo, tal como o descreveu Turner em diálogo com Moore e Myerhoff:

“Rituais colectivos são por definição um acontecimento organizado, tanto de pessoas como de elementos culturais, tendo um início e um fim e, por conseguinte, sujeitos a alguma ordem. Podem conter momentos de algum caos e espontaneidade, mas em momentos e lugares prescritos; evocam uma ‘encenação’ no seu modo de apresentação (os rituais colectivos têm o

propósito de produzir algum estado de atenção e muitas vezes um ainda maior comprometimento de algum tipo) e têm uma ‘mensagem’ e ‘significado’ social.” (Turner, 1987:28, tradução minha)

A desfolhada, enquanto lugar de encontro, enquanto ritual, enquanto função social de entreajuda e de trabalho, enquanto marca da relação com a natureza, enquanto símbolo de uma cultura e, igualmente, pela sua forte relação com uma questão cénica a si inerente, apresentou-se-nos como algo que fazia sentido evocar. Turner reforça esta possível transposição dizendo que “as características formais da cerimónia colectiva ou ‘ritual’ são claramente transferíveis para outros géneros, ou são partilhados com outros géneros, por exemplo, jogos ou teatro.” (Turner, 1987:28, trad. minha)

Surgia deste modo a base dramaturgica de “Roda de Memórias”: um resgatar de uma vivência colectiva através de uma disposição e modo de fazer ritualístico inspirado na desfolhada, com a intervenção da memória individual a partir da narrativa e a concretização da dimensão colectiva pela vibração simbólica do coro.

Há sem dúvida neste trabalho uma proximidade ou referência ao teatro popular na medida em que “o teatro popular está empenhado em resgatar tradições, adaptar ou reinventar géneros teatrais populares.” (Andrade, 2013:19) Este espectáculo iria pois resgatar essas tradições e colocá-las em relação com o tempo e o espaço do agora, possibilitando evocações e novas leituras, pelo contacto com o público, sendo que o processo de criação do espectáculo e concretização desta base dramaturgica se revelou extremamente interessante pela ideia de partilha, de “troca de experiências” e suas descobertas a vários níveis.

### **3.5.2 Ensaios e construção do espectáculo, a narração e o objecto**

Depois das conversas iniciais que tivemos com Fábio Pinto, fomos convidados a assistir a alguns ensaios do Grupo Folclórico. Um desses ensaios correspondia precisamente ao Grupo Cantadeiras d’Antanho. É de referir que ao longo da pesquisa de dois meses sobre as memórias dos feirenses, toda a relação entre a vida de trabalho e o canto tinha sido pontuada e havia já um conjunto de referências de canções populares que estava muito presente enquanto linguagem a explorar. Ao ouvir o som produzido pelo grupo, um som que se caracteriza por essencial, sem a necessidade de ser acompanhado por outros instrumentos e que remetia precisamente para essa condição de se cantar a toda a

hora, um canto de vida, um canto vital, foi possível concretizar de certa forma aquilo que nos tinha sido transmitido enquanto evocação, enquanto memória.

Na impossibilidade de conceptualizar imediatamente o que ainda não existia, e num breve aceno de cabeça entre mim e o produtor do projecto, pedimos a colaboração do grupo para algo que seria um conjunto de apresentações públicas sobre a memória de Santa Maria da Feira e do qual ainda não sabíamos muito mais. Sem hesitarem e com enorme generosidade, os elementos do grupo aceitaram essa colaboração e a partir daí ocupámos os seus tempos de ensaio.

Quisemos ouvir tanto o seu repertório musical como as suas histórias, tendo em conta as premissas enunciadas previamente. Fomos fazendo rondas de apresentações e pedindo que nos contassem histórias incidindo na ideia da memória. Numa segunda fase de apresentação dessas memórias foi criada a relação com o objecto – e se um objecto lá de casa contasse uma história? Se ele tivesse em si uma aura, uma presença fantasmagórica, uma memória contida ou fosse meramente uma evocação de um acontecimento?

Esta perspectiva do objecto enquanto *testemunha daquilo que conto* foi apresentada em Lisboa, em 2000, pelo professor e artista espanhol José António Portillo Vesga num projecto apresentado no Centro Cultural de Belém, que se chamava “Objectos para criar e contar histórias”, no qual participei como actriz. Na sua perspectiva de educador, Portillo começou a criar ferramentas para “criar silêncio e narrar conhecimento” (Vesga, 2018:59, trad. minha) perante turmas de alunos muito jovens, rapidamente percebendo que o objecto gerava um interesse e curiosidade que levava à predisposição para esse conhecimento. Refere Portillo Vesga que estes “artifícios apoiavam outra ideia que com o tempo foi ganhando mais força: a narração. A narração como actividade, um instrumento de compreensão do mundo e de um tempo de vida.” (Vesga, 2018:59, trad. minha)

Este *objecto* que se pediu a cada uma das cantadeiras é uma estratégia que remete tanto para o universo poético do teatro de objectos como para o mundo encantatório da narração oral. Ele torna-se “a prova que te exige o ouvinte. Demonstra que fui testemunha daquilo que conto”. (Vesga, 2018:59, trad. minha)

Se o objecto adquire essa carga simbólica para o espectador, também o adquire para o actor, mesmo quando aquilo que conta está no domínio do ficcional. O actor relaciona-se com o objecto com toda a confiança, sendo a prova que legitima todo e qualquer devaneio. Esse é o mundo das possibilidades do teatro. Mas aqui estamos no domínio do teatro do real, em que a matéria base provém da experiência de alguém, das suas vivências, tal como nos dizia Carol Martin, pelo que cada objecto tinha ainda mais significado, mais do domínio sentimental, encerrando uma história verdadeira e próxima de quem a conta, parte do seu mundo privado, parte do seu património.

Este grupo de senhoras, tão diferentes entre si, respondeu ao desafio e assim trouxeram objectos de casa, algumas com incertezas, outras com entusiasmo, outras com orgulho, algumas com comicidade, outras com sentimento - por exemplo saudade por evocarem alguém, algumas com histórias que claramente se misturam com as histórias do território, outras com histórias tão específicas que são até porventura aquelas que são precisamente o espelho da realidade mais colectiva. A diversidade de temáticas que foram apresentadas nas várias rondas de partilha de memórias e as características de cada senhora, começavam a fazer surgir um corpo cultural tanto específico como colectivo, indo ao encontro da ideia de Schwartz: “A cultura tem a sua existência difundida no conjunto das personalidades dos membros de uma população”. (Schwartz citado por Turner, 1987:11)

Durante este processo de nos conhecermos, de saber o seu nome, a sua profissão, as suas histórias, havia sempre tempo para ir ouvindo as canções do grupo e também para ir perguntando se conheciam esta ou aquela música, que tínhamos ouvido na boca de uma velhinha sobre a “vida na ribeira”, ou sobre a “saia velhinha”, ouvida de um antigo garlopista (fazedor de rolhas à mão).

Deste modo se foi tecendo o conjunto de instâncias da performance, sendo possível entender e seleccionar relações entre as várias histórias, relacionar histórias com canções (um trabalho surpreendente), fazendo-se igualmente aproximações à desfolhada, na disposição dos corpos no espaço, no modo ritual de começar pelo chamar e pelo toar, na ideia de encontro em roda, etc. As relações encontradas entre os vários elementos traduziram associações culturais, afectivas e criativas, as histórias indo dar umas às outras, numa espécie de encadeamento, algo que que Walter Benjamin refere como o “lado artístico da narração”:

“Uma [história] liga-se à outra, como sempre gostaram de fazer os grandes contadores, em especial os orientais. Em cada um vive uma Scherazade, a quem ocorre uma nova história a propósito de cada passagem das suas histórias. Estamos perante uma *memória* épica, e o lado artístico da narração.” (Benjamin, 2015:165)

Chegou o momento em que o guião<sup>30</sup> estava feito, um pouco a contragosto, pois teria deixado as coisas mais em aberto por mais tempo, mas como os encontros a determinada altura não foram contínuos, foi necessário deixar as coisas delineadas, algo que as próprias cantadeiras exigiam para se sentirem mais confiantes. O guião foi considerado a matéria base: tinha a ordem de apresentação de cada história; o objecto que cada uma levava; a história que cada uma iria contar; a música associada a cada história; tinha o início e o fim. A ideia era que, à semelhança do ritual, houvesse algum espaço para a espontaneidade. O que nos remete para a ideia de que o modo de contar de cada uma das cantadeiras e a sua presença seria a teatralidade deste espectáculo. Referimo-nos à forma como cada uma se relacionava com a sua própria história, contando pormenores, usando expressões, usando uma qualquer memória física ao contá-la, um conjunto de pormenores de presença e oralidade que abrem todo o significado, possibilitando ecos que vão para além da mera narrativa. Walter Benjamin diz que a arte de narrar compreende o uso das palavras, alma, olhos e mãos:

“a narração de modo nenhum é apenas obra da voz; na autêntica situação de narrar intervém de forma activa a mão, que, com os seus gestos aprendidos no trabalho, acentua e multiplica aquilo que se ouve. Aquela antiga convergência da alma, olhos e mão que surge nas palavras de Valéry é própria do trabalho artesanal, e encontramos-la no lugar próprio da arte de narrar.” (Benjamin, 2015:177)

A ideia não era que uma história fosse decorada, mas sim, que fosse saboreada à medida que ia sendo contada, as palavras certas encontradas no próprio momento, dando espaço a dúvidas, hesitações, entusiasmos e emoções de emergirem enquanto a narração acontecia. Ainda sobre a performance social, Turner refere precisamente estas idiossincrasias como reveladoras da humanidade:

“A teoria pós-moderna veria nas imperfeições, hesitações, factores pessoais (...) componentes situacionais da performance, pistas para a própria natureza do processo humano e seriam percebidas como uma novidade genuína, criatividade, possível de emergir da liberdade da situação performática (...)” (Turner, 1987:7, tradução minha)

---

<sup>30</sup> Guião “Roda de Memórias” em Anexo 10

Tratando-se de um grupo que está habituado a cantar em conjunto e a fazer recriações, onde tudo está muito bem estabelecido, esta liberdade, este pedido de algum improviso, como um reviver constante da mesma história como se da primeira vez se tratasse, trazia alguma confusão. A falta de coordenadas para o contar: “conto mais assim ou mais daquela maneira?”, ou as minhas instruções para que não dramatizassem, mas sim fizessem uso da sua voz, do seu discurso e do seu modo próprio de contar, mostrando a sua essência, foram ideias estranhas ao início.

De um modo formal, este espectáculo não se encaixa no teatro tradicional, aproximando-se mais da performance. Considerando as palavras de Simonetti: “A performance surge como uma forma de arte onde o primeiro objetivo é desfazer as competências (essencialmente teatrais).” (Simonetti, 2013:74) A vontade era, pois, conseguir um momento de partilha, em roda, em que uma mesma situação se repetia, como se de uma fórmula se tratasse, mas cada situação vivia de uma presença muito específica, a de cada cantadeira, agora contadora, a partilhar a sua história. Este modo reforça a ideia de performance, que nas palavras de Peggy Phelan (2006) “implica o real através da presença de corpos vivos” (Phelan, 2006:148, tradução minha)

O reviver de cada história, no processo dos ensaios que se seguiu ao momento de fechar o guião, conteve no fundo a ideia de que embora repetindo sempre a mesma história, ela adquiria um brilho e propriedades diferentes, indo beber à ideia de “iterabilidade”, termo de Derrida “que mostra a possibilidade da repetição que necessariamente contém a possibilidade da diferença e a possibilidade da semelhança, porque toda a repetição cria algo de diferente apesar de ser algo que é o mesmo.” (Stocker, 2006:170, trad. minha)

Esta iterabilidade seguir-se-ia pela lógica do desenrolar da própria performance, pois cada história que se iria narrar consecutivamente compreendia em si uma repetição na forma e uma diferença no conteúdo. No final fica a ideia de que o conteúdo, embora diferente, é o mesmo, a matéria da vida que fica em cada um e que é, em última análise, comum a todos.

Quanto ao processo de partilha e de criação do espectáculo, foi surpreendente. Mulheres que passam muito tempo juntas, descobriram histórias umas das outras que não ainda conheciam: “Partilhar histórias desconhecidas entre nós foi a parte divertida” (Catarina Luz); valorizaram a recordação de memória: “Fez-nos recordar e recuar no tempo, o

lembrar coisas de há muito tempo, que se calhar já estava esquecido” (Fernanda Silva); acharam importante a “oportunidade de todos participarem” (Catarina Luz); verificaram a interligação entre histórias diferentes: “O incrível foi de como de uma história para a outra se partilharam as histórias, de como elas se interligaram” (Vanessa Pita). Descobriram relações a vários níveis entre as suas memórias e as canções que cantavam, a partir de relações que têm a ver com os costumes, ou relativas aos conteúdos das histórias e das canções ou mesmo relações afectivas: “Por exemplo, a Rainha do Castelo, era o que se cantava nas noites, tinha a ver com a minha história” (Ana Valente) ou “Foi emocionante quando reparei que a minha história precedia uma das minhas cantigas preferidas.” (Catarina Luz); verificaram a relação entre a dimensão pessoal e a colectiva: “Vamos buscar a cantiga que acaba por ser de todos. Faz-se a interligação de uma história nossa com uma canção” (Ernestina Teixeira); e propuseram-se inverter a lógica da recriação para pegar num símbolo forte da sua cultura e transformá-lo em algo com a sua própria lógica que ia beber a todos estes elementos: “Foi o trazer o passado para o contemporâneo Nós, enquanto grupo do folclore, estamos habituados às coisas do antigamente. E isto foi dos espectáculos mais contemporâneos que fizemos” (Vanessa Pita) e “Nunca ninguém imaginara pôr algo do antigamente num *Imaginarius*. Quem é que se ia lembrar de tal coisa?” (Manuela Tavares) (Testemunhos do Anexo 6)

A música com que se toava para chamar para a desfolhada - a convocação para o encontro - seria também o início da performance “Roda de Memórias”:

“Aí vem o luar, aí vem o luar, aí vem o luar, por trás dos pinhais...

Adeus meu amor, adeus meu amor, adeus meu amor, para nunca mais...”

### **3.5.3 Apresentações**

“Roda de memórias” foi um espectáculo, ou mais propriamente, uma performance, como referido, feita da presença de um grupo de cantadeiras. Para além do colectivo de senhoras, também o coordenador Fábio Pinto participava, tocando cavaquinho a determinada altura e tocando, cantando e dançando um Vira no final, pois ele próprio fazia parte da história de Vanessa Pita, uma história de amor. Foi um encontro em roda,

entre as histórias e o canto, interligando as dimensões individual e colectiva e evocando a desfolhada. Foi apresentado em relação directa com a arquitectura do mercado, que como indicado anteriormente, tinha uma zona central, com um banco baixo de pedra todo em redondel. Um quarto desse redondel estava preenchido pela instalação Máquina de Memórias que, tendo um conjunto de objectos no seu carril em diagonal, de alguma forma se relacionava com a estética do próprio espectáculo, em que cada cantadeira era portadora de um objecto que “trouxe à memória uma história.” (Manuela Tavares, Anexo 6)

O mercado, zona de confluência, recebia agora um conjunto de gente em acção no seu centro. O grupo colocava-se mesmo ao lado da instalação deixando meia roda para o público, criando-se uma mancha de proximidade entre uns e outros.

Tomando como princípio de referência a ideia de ritual e de desfolhada, havia um início, um meio e um fim. No início as cantadeiras apareciam de vários pontos do mercado, chamando-se entre si, à medida que também o público chegava, pelas 22h, ao mercado. Subiam depois ao banco de pedra e toavam para chamar. Era possível ouvir este canto ao longe, saindo para fora do mercado. No fim de “Aí vem o Luar” todos se sentavam. Os espectadores que não tinham lugar no banco de pedra, tinham filas de cadeiras atrás ou ainda uma grande escadaria e toda a zona superior onde se podiam colocar. Houve portanto vários níveis de proximidade e por isso o som foi amplificado, sobretudo por causa das intervenções individuais.

Cada senhora avançava à vez mostrando o objecto e contando a sua história, com o seu modo próprio, numa relação descrita por Catarina Luz (Anexo 6) como sendo “as histórias puxavam os objetos e vice-versa. O objeto era a pequena chama e as nossas histórias eram a lenha que faziam a fogueira.”

O objecto era depois deixado na fonte que existia no meio do redondel. Depois de uma ou duas histórias, todo o grupo se levantava para cantar e assim sucessivamente, nessa ideia referida de iterabilidade, a diferença na repetição, embora sendo semelhante. Em diálogo visual com a parte performativa houve a participação do vídeo, com os artistas Bernardo e Susana Milhões, do colectivo Fragnesis Audiovisuais, a fazer gravação *live* sendo as imagens projectadas na parede do mercado sobre as cantadeiras, imagens sobretudo de pormenores, as mãos e a forma como transportavam o objecto e o deixavam na fonte, a expressão de alguém a cantar, algum membro do público, mas



também imagens do colectivo, num processo entre o programado e o intuitivo, conforme o momento.

No meio da performance o vídeo ganhava destaque e aparecia uma filmagem realizada com o Sr. Joaquim, um antigo papeleiro, que contava a história dos encontros do “antigamente” e de como as impossibilidades de namorar deram origem à canção “Por detrás do laranjal”. Nesse vídeo, depois do Sr. Joaquim contar a história, ele e um grupo de papeleiras cantavam parte da música, para depois as cantadeiras se levantarem e cantarem, com natural pujança redobrada, a mesma canção mas numa versão ligeiramente diferente, criando-se algo entre o complemento e o contraponto, podendo-se atender às diferenças que se verificam entre freguesias, no modo de cantar a mesma canção, e também evocar algumas desgarradas que aconteciam nos campos de um monte para outro, entre grupos de trabalhadoras. Esta fase correspondeu ao desenrolar da performance: as histórias que se iam sucedendo, em relação com o canto do coro, conferiam-lhes conceito de corpo colectivo e de pertença das histórias a todos.

Depois da última história vinha o Vira e a determinada altura as cantadeiras convidavam o público a dançar. Por fim, reforçando a ideia de que as histórias são intermináveis e que esta matéria se poderia desdobrar continuamente, no final de cada apresentação do espectáculo, vários membros do público, da comunidade de Santa Maria da Feira, eram convidados a ir contar uma história sua. Na estreia foi precisamente o Sr. Joaquim que tinha ido assistir à sua “participação especial” e acabou englobado na performance. A cada noite, duas ou três pessoas foram convocadas e mesmo no final cantava-se uma última canção que de alguma forma se relacionasse com o que tinha sido, improvisadamente contado. Ainda, para terminar, a ideia da ceia, tal como na desfolhada, oferecendo-se vinho, broa e azeitonas, cumprindo-se este ritual moderno que bebe do antigo.

Diz Peggy Phelan em *The ontology of performance* que a essência da performance é o presente, o agora, o momento em que acontece, indo ao encontro da condição do seu desaparecimento:

“A única vida da performance é no presente. (...) A performance acontece num tempo que não será repetido. Pode ser novamente representado mas a própria repetição torna-a ‘diferente’. Documentar a performance é instigar a memória, um encorajamento para que a memória se torne presente.” (Phelan, 2006:146, tradução minha)

Regressar a esta memória, ao que foi o processo criativo e ao que aconteceu nas suas três apresentações, na certeza de que a memória vive de muitos elementos que vão para além do cerne desta energia vital que se gerou no grupo, não só pelo seu canto mas pela sua presença intrínseca e pelo movimento colectivo gerado, irreprodutíveis por palavras, é de certa forma ingrato, por não fazer jus a essa essência. Sei também que ao ter consciência da memória como forma de evocação, estava alerta a tentar absorver tudo para a poder preservar, até o meu próprio encantamento e agora sinto que escrever é uma espécie de memória sobre a activação da memória. O labor da escrita, imbuído de regras que o aprisionam, condiciona igualmente os vários níveis de evocação da performance:

“Tentar escrever sobre o não documentável acontecimento que é a performance é invocar as regras do documento escrito e desta forma alterar o próprio acontecimento. (...) os críticos da performance apercebem-se que o labor de escrever sobre a performance (e desta forma ‘preservá-la’) é um trabalho que fundamentalmente vem alterar o acontecimento em si.” (Phelan, 2006:148, tradução minha)

A efemeridade da performance pode ser colocada como a condição da sua vida e morte, e a memória como a única forma de a fazer persistir. No entanto ela será seguramente deturpada. Por outro lado, tendo a palavra e as histórias tido uma importância vital neste encontro performativo, podemos evocar o intuito do ouvinte, que é, por si, a possibilidade de perpetuar essas narrativas, numa memória alargada que não só se apropria do conteúdo, como aceita a sua morte. Nas palavras de Walter Benjamin:

“Raramente se reparou como a relação ingénua do ouvinte com o contador é dominada pelo interesse em guardar na memória o que se ouviu. O decisivo para o ouvinte ingénuo é assegurar a possibilidade da repetição. A memória é, entre todas, a faculdade épica por excelência. Só devido a uma memória alargada a épica pode apropriar-se, por um lado, do desenrolar das coisas, e por outro aceitar o seu desaparecimento, o poder da morte.” (Benjamin, 2015:164)

Não é apenas a ideia de impossibilidade, efemeridade e morte de que se trata, constatando que o momento é único e que todo um trabalho se gerou para brilhar e morrer e eventualmente voltar a morrer na memória de alguém. Trata-se do acto de partilhar um património, um encontro entre muita gente para ouvir o *outro*. Relaciona-se um pouco com o modelo de pesquisa efectuado – indo ao encontro de pessoas e pedir para as ouvir. Que ocasiões temos de encontrar outras pessoas e ouvi-las? Que modos de encontro existem hoje em dia? Eu, enquanto outro, enquanto alguém de fora, que me

declarava ignorante do conjunto de especificidades do território, do referido património imaterial, (embora muitas vezes ligado à matéria), fui ouvinte dessas narrativas, tendo acesso a um conjunto alargado de testemunhos ou memórias. O dar oportunidade a que outros tivessem o mesmo tipo de experiência, mediada por um dispositivo cénico, despidido de tudo o que fosse extra ao momento e ao estritamente necessário, foi algo de muito importante enquanto questão essencial neste espectáculo, foi o encontro com a vida das memórias. O encontro com o outro, que neste caso eram eles também, pela natureza da comunidade. As próprias cantadeiras, sentiram o poder do contar, o contexto a criar um conjunto de reverberações que incidiam sobre as tais dimensões do individual, do colectivo, dos seus rituais, dos seus códigos e de aquilo que é de todos, a dimensão cultural, uma determinada humanidade, a relação em potência. Nas palavras de Catarina Luz:

“É difícil explicar a sensação de contar histórias tão pessoais a pessoas que nunca tínhamos visto/falado na vida e perceber que elas estavam lá para nos ouvir, mesmo não sabendo, possivelmente, ao que iriam assistir. De qualquer forma, foi enternecedor ter partilhado uma história que, na minha mente, não tinha grande importância, mas que junto com todas as outras e partilhadas naquele ambiente, teve um valor enorme.” (Anexo 6)

Outra questão que se prende com a ideia de partilha é a de que as intérpretes deste espectáculo - elas próprias - poderiam ser qualquer pessoa do concelho, mas não poderiam ser qualquer actor. Ou seja, só poderiam ser elas próprias, representando-se e não a serem representadas. A performatividade incidia no facto de serem as portadoras da sua própria história, conferindo-lhe uma solenidade do real, muito embora a comicidade de algumas situações. Conferia-lhe uma veracidade que ecoava para essa possibilidade de qualquer um, visto que cada um teria igualmente um seu património a apresentar, a veracidade de uma passagem de testemunho que actuava em cada um de acordo com as suas próprias memórias. A nível interpretativo, conferia veracidade pela forma como expunham a sua história, se relacionavam no momento com a ideia de partilha perante o público: “No fundo este espectáculo poderia ter sido feito por actores, mas não seria a mesma coisa.” (Vanessa Pita) Ou nas palavras de Catarina Luz:

“Podem não ter a experiência, nem ter à-vontade para o espectáculo. Mas neste género de espectáculo é tão bonito ver a verdadeira essência das pessoas. Dá toda a força a uma qualquer história ou cantiga, torna-a mais verdadeira e mais fácil de ‘atingir’ quem a ouve e vê.” (Anexo 6)



Fig. 5 – Imagens de “Roda de Memórias”

Esta essência referida por uma das cantadeiras, já Diderot referia em o “Paradoxo do Comediante”, quando o actor fazia uma aproximação a si próprio, à sua emoção, à sua essência. Simonetti aborda esta questão:

“Quase um século e meio antes dos legados naturalista e realista e, com isso, da modernização da linguagem cênica, já se discutia acerca de uma teoria da sensibilidade para o ator teatral. Isto é, um ator convencia e sensibilizava a plateia, servindo-se de certa faculdade de promover entre si próprio e a personagem, efeitos ora de distanciamento, ora de aproximação.” (Simonetti, 2013:70)

Simonetti interpreta esta ideia de sensibilidade a partir das considerações de Diderot que comparava a interpretação de duas actrizes:

“Mlle Clairon [...] passada a luta, depois de elevar-se uma vez à altura de seu fantasma, ela se domina, ela se repete sem emoção. [...] Com Mlle Dusmenil não acontece o mesmo que com Mlle Clairon. Ela sobe ao palco sem saber o que irá dizer; metade do tempo ela não sabe o que diz, mas chega ao momento sublime. E por que diferiria o ator do poeta, do pintor, do orador e do músico? Não é no furor do primeiro jato que os traços característicos se apresentam, é em momentos tranquilos e frios, em momentos totalmente inesperados. (Diderot citado em Simonetti, 2013:70)

E desta forma Simonetti conclui, contrapondo as duas actuações e de como a que estava próxima do essencial seria mais verdadeira quanto misteriosa:

“Diderot procura discutir o lugar comum do ator possuído pela inspiração que sobe no palco tomado por uma comoção incalculável. Nesse âmbito, seu corpo e sua voz estão próximos de uma natureza essencial que não pode ser conhecida. Já em relação ao trabalho do ator glorificado por sua técnica e, afinal, por sua capacidade de cálculo, suas escolhas são ainda percebidas como um artifício sem grandes consequências para os sentidos da encenação.” (idem)

A simplicidade foi uma escolha fundamental em todo este processo, indo beber a uma via negativa e teatro pobre de Grotovski (2002:19) que se pauta precisamente pelo despir de tudo o que é supérfluo e trabalhar a matéria-prima apresentando-a da forma mais essencial possível. A apresentação dando-se numa zona de relação com o público, num espaço performativo que não o palco. A forma artística da narrativa, o encadeado das histórias, as memórias, as canções, as acções, a relação com o mercado, foi tudo encontrado em conjunto com os intérpretes, que, com as suas contribuições, construíam um espectáculo:

“Correndo o risco de uma generalização abusiva, provavelmente um processo de Arte e Comunidade enriquece-se pela espontaneidade e verdade dos não profissionais, e que se alia à técnica dos artistas com base numa concepção holística e integrada na arte. O fundamental é que todos os intervenientes num processo de Arte e Comunidade ocupem um lugar próprio com a sua especificidade numa relação horizontal e que se paute pelo querer e pelo devir colectivo” (Cruz, 2016 b):45)

Tanto foi respeitado o património correspondente aos modos de fazer – neste caso específico – as canções e os modos da desfolhada, como foi respeitado o facto de que estes seriam ponto de partida para uma construção diferente, imbuída de um espírito de partilha, perante o público, de uma necessária representação de algo que já de si é tão real quanto fictício, que é a memória em sentido lato.

Regressemos pois à ideia de que numa apresentação dialogam-se instâncias que vão dos intérpretes para o público e do público para os intérpretes, algo que ganha força quando o trabalho é sobre o património local e em que os membros se revêm enquanto comunidade. Nesta comunidade jogam-se valores de identidade cultural em constante fluxo, pela sua contemporaneidade e pelo seu passado, na relação com a arte e em relação com a vida.

“As culturas expressam-se mais inteiramente e tornam-se conscientes de si próprias nos seus rituais e performances teatrais [...] Uma performance é uma dialéctica de ‘fluxo’, ou seja, movimento espontâneo no qual a acção e a consciencialização são um, e ‘reflexividade’, na qual os significados centrais, os valores e objectivos de uma cultura são vistos em ‘acção’, à medida que dão forma e explicam os seus comportamentos. A performance é a declaração da nossa humanidade partilhada, embora expresse a singularidade de cada cultura. Conhecemo-nos melhor uns aos outros ao entrarmos na performance do outro e conhecermos a sua gramática e vocabulário.” (Schechner, 2013, p.7-8, trad. minha)

Olharmos o outro numa apresentação é uma forma de reflexividade e neste caso em que eles são nós - parte da mesma comunidade - torna-se uma espécie de jogo de espelhos, distorcidos ou não, mas mesmo estes, de uma forma estranha, devolvem a nossa imagem. Turner refere que:

“A reflexividade é plural e baseada na assunção de que embora, na maioria dos processos, nós humanos, nos dividimos entre Nós e Eles, ou Ego e Alter, nós e eles partilhamos substância e o ego e o alter reflectem-se um ao outro como num espelho.” (Turner, 1987:13, tradução minha)

Embora com toda a simplicidade formal de “Roda de Memórias”, com uma aura ancestral que fazia recuar a tempos idos, como um serão em que uma aldeia se reunia lá fora a partilhar histórias, esta performance traduziu-se “numa polifonia significativa, aberta sobre o espectador” (Simonetti, 2013:72) Significa que os espectadores se envolveram e eles próprios acrescentaram as suas camadas à matéria original. Vanessa Pita diz que “eles próprios recordaram algumas coisas e iam comentando depois de ouvirem as histórias.” (Anexo 6) E nas palavras de Catarina Luz: “Houve gente jovem e mais idosa a partilhar histórias onde deixaram muitos a rir, ou surpreendidos, ou tristes. Isto mexeu com os sentimentos, tanto do público como das Cantadeiras. E é bonito!” (Anexo 6)

## Considerações finais

Sempre tive uma relação ambígua com a história por não conseguir relacionar conceitos da disciplina e as suas linhas temporais com a própria vida. As matérias não se traduziam em questões palpáveis e, portanto, facilmente apreensíveis. Não percebia a história pois estava fechada numa determinada linguagem e num domínio abstracto, que no tempo de escola, me era inacessível. Refiro a história por ser paradigmática para mim quanto a este aspecto mas igualmente por se relacionar com a memória e o sentido ou significado das coisas, tal como o projecto 140 Mil Memórias. Como considera Dilthey nas palavras de Turner: “Dilthey diz-nos que uma vez que o sentido das coisas (*meaning*) é baseado na *atitude cognitiva da memória*, e ‘história é memória’, então o sentido é naturalmente a “categoria mais apropriada ao pensamento histórico” (Turner, 1987:33, tradução minha).

Foi apenas quando comecei a trabalhar alguns domínios da história para os apresentar em visitas guiadas (mediação cultural) e em peças (mediação artística), é que estabeleci um conjunto de conexões que me faltavam para apreender plenamente determinados conceitos, através de uma selecção e manipulação relacional de questões. No fundo, o desmistificar dessa aparente impossibilidade de relação através de operações criativas.

O trabalho 140 Mil Memórias pautou-se pela ligação à história de Santa Maria da Feira, à formal e à empírica, através das memórias de cada um e relacionou-se precisamente com um processo que se pode apelidar de operação criativa. Os recursos utilizados e expressos no projecto são o recurso ao material biográfico e à relação com o real. Há assim um processo de “desterritorializar” determinadas matérias de uma linguagem científica ou disciplinar para as “re-territorializar” num conjunto de conexões e de relações que as redefinem, fazem ganhar forma e sentido, quer durante o processo criativo, quer durante a sua apresentação ao público. A multiplicação de sentidos opõe-se ao discurso hermético, tal como referido no primeiro capítulo, e verificamos que é algo crucial para o momento actual e para o posicionamento do indivíduo no mundo, a sua capacidade alargada e criativa de lidar com conceitos, mesmo que potencialmente encerrados em discursos herméticos e mesmo que aparentemente lhe sejam inacessíveis.

Quando referida a questão do empoderamento pela participação individual e colectiva na acção artística e na esfera pública, ela equaciona-se num revestir da capacidade de

analisar, reflectir e posicionar-se perante aquilo que chamamos de real e que, realmente, nos condiciona. Este trabalho vai no sentido de reconhecer na actividade artística uma ferramenta essencial para esta questão. Actua não só pela presença de um indivíduo numa esfera de exterioridade mas em relação com um colectivo dinâmico, num espaço privilegiado de encontro e diálogo. O processo artístico, incidindo numa temática ou numa linguagem artística - uma técnica, um modo de fazer, quer pela aprendizagem, quer pela improvisação – é um espaço aberto à partida, onde se convocam as várias formas de estar. Convoca-se a polissemia da participação. Convoca-se a ideia de que devemos activar o nosso imaginário, as nossas referências, o nosso modo de fazer, para repensar e questionar a realidade através da sua representação e desta forma equacionar e potenciar o nosso estar no mundo. Quando alguém se inteira do processo artístico, inteira-se de uma operação criadora. Apesar da complexidade da questão, parece-me que são operações essenciais. O carácter inacessível da arte retira um prazer fundamental àqueles que não lhe têm acesso: o poder da criatividade e da construção. E se há obras de arte que fazem parte de um discurso fundamental, que é o de se relacionar precisamente com os conceitos da história de arte, num discurso potencialmente hermético, mas que fazem avançar a disciplina por uma constante interrogação; outras há que bebem dessa história e dessa interrogação e saem do espaço tradicional para o alargar ao não profissional, precisamente porque sentem que algo nestes processos pode empoderar o estar de cada um e gerar movimentos que se inscrevem sensorial, afectiva e intelectualmente em cada participante. Falo na descoberta de que temos a capacidade de estabelecer parâmetros pelos quais vamos olhar as coisas de outro ponto de vista, ser capazes de produzir uma obra de arte a partir do que nos é próximo, a partir de um fundo comum, e exercitar a deslocação da perspectiva, uma deslocação da premissa, do modo de fazer; uma reorganização, a escavação de coisas que já lá estavam, mas não tinham sido visitadas, ou tinham mas não daquele modo, o que se traduz numa constelação de possibilidades, uma “infundável tarefa” de traduzir o real, apropriando-nos do conceito de Benjamin em relação à obra de arte (Lepecki, 2016:115). Se se pode considerar uma forma vanguardista de nos relacionarmos com a arte, não é a questão deste trabalho; mas sim o facto de os artistas, a par dos professores, terem a possibilidade de partilhar informação e de a pôr em acção de forma construtiva por aqueles com quem formam esse elo, o da participação ou colaboração. A informação mais pertinente que um artista pode partilhar é o seu modo de fazer, os seus métodos, técnicas, e as próprias interrogações, para os fazer acontecer



com alguém, que potencialmente os integra, e sobre eles reflecte e age, devolvendo, por sua vez, de forma mais enriquecida, pois desdobrada. Esse modo de fazer não tem qualquer verdade, apenas possibilidade. O modo de fazer artístico com o outro, com a esfera social, é pois reconhecer que cada um tem em si a capacidade de lidar com as possibilidades da realidade e não com a realidade em si. As linguagens artísticas fazem desdobrar a realidade.

Abordei aqui um caso em que participei directamente e pelo qual fui responsável e que tinha como um dos principais objectivos a participação da comunidade e a capacitação dos agentes artísticos do território. Um nome pomposo para a ideia de partilha da informação, em processos participados e colaborativos que aqui expliquei e analisei segundo um conjunto de premissas previamente enunciadas. As pessoas que participaram nos processos de criação do 140 Mil Memórias fazem parte de Santa Maria da Feira, que como vimos funciona como uma comunidade artística alargada. Eles próprios fazem as suas criações e o seu trabalho e a colaboração com artistas que vêm de fora alarga o seu leque de referências e possibilita entregarem-se mais uma vez ao trabalho de expandir o seu próprio património cultural, essencialmente através de criações artísticas e de diversas interrogações e modos de fazer. É um exemplo extraordinário de como uma comunidade se desenvolve precisamente através da actividade criativa. Assim, pode-se afirmar que o resultado artístico do 140 Mil Memórias é um reflexo da especificidade de Santa Maria da Feira e das pessoas em particular que foram envolvidas. De um tempo e de um contexto específicos. Se por um lado Umberto Eco afirma que a “arte é um reflexo das condições da nossa existência numa vida moderna fragmentada”, por outro, Bourriaud refere que é a “arte que produz essas mesmas condições” (Bishop, 2004:62) A constante relação da comunidade de Santa Maria da Feira com a arte através da lógica relacional da participação artística, e os múltiplos eventos artísticos que inscrevem novas relações com o território, vão por sua vez influenciando a identidade cultural desse mesmo território e das suas gentes, sendo, portanto, mutuamente influenciados.

É pois interessante verificar como o projecto político de programação cultural, investindo no efémero, algo que sempre caminha para a morte, se traduza numa inscrição perene na comunidade como questão identitária – a identificação da comunidade enquanto artística. A fragilidade da efemeridade torna-se a força da experiência individual e colectiva dos fenómenos artísticos. A memória vai-se recriando

e o sentido vem depois da experiência, o “sentido histórico” dessa mesma experiência, o seu significado.

Sobre sentido ou significado (*meaning*) e passado diz Victor Turner:

“O significado é apreendido olhando para trás no tempo. Acedemos ao significado de cada parte do processo pela sua contribuição para o resultado total. O significado relaciona-se com a consumação de um processo, está ligado com o seu fim, num certo sentido, com a morte. O significado de qualquer factor de um processo não pode ser acedido até que todo o processo tenha passado.” (Turner, 1987:34)

Dar sentido a este projecto foi a tentativa que prosseguimos neste trabalho, dialogando com um conjunto de autores que se debruçaram sobre assuntos tão diversos como a arte orientada para o social, a comunidade, a performance social e cultural, a relação com o público, a programação no território, entre outras, e sobretudo incidindo sobre os processos criativos do 140 Mil Memórias. Um processo já concluído e ao qual se tentou aceder juntando as suas várias peças e ouvindo os testemunhos dos seus participantes.

É igualmente interessante verificar que o mesmo se passou com as matérias do projecto já que se trataram de matérias históricas, passadas, as memórias de cada um. A evocação das memórias foi trabalhada de diversas formas de maneira a abrir o sentido e a possibilidade de reverberação de significados nos participantes e no público. A memória como matéria para criar novas memórias ou a intervenção artística na criação de novas memórias, um processo de vida e morte. Como afirmou Ernestina Teixeira: “Eu até pensei que a ideia do projecto era criar uma memória para um futuro.” (Anexo 6)

## **Índice de Figuras**

Fig. 1 – Imagens Festival Imaginarius 2018.....	p.53
Fig. 2 – Pormenor Máquina de memórias.....	p.63
Fig. 3 – Pormenor Percurso Sensorial.....	p.65
Fig. 4 – Imagem de “31 Maneiras de Comer uma Fogaça”.....	p.83
Fig. 5 – Imagens de “Roda de Memórias”.....	p.99

## **Índice de Anexos**

Anexo 1 - Entrevista (inquérito aberto) – Gil Ferreira .....	p.113
Anexo 2 - Entrevista (inquérito aberto) – Carlos Martins.....	p.117
Anexo 3 - Entrevista (inquérito aberto) – Isabel Reis.....	p.121
Anexo 4 - Entrevista (inquérito aberto) – Patrick Hubman.....	p.123
Anexo 5- Entrevista (inquérito aberto) – aos participantes do espectáculo “31 Maneiras de Comer uma Fogaça”.....	p.124
Anexo 6 - Entrevista (inquérito aberto) – aos participantes do espectáculo “Roda de Memórias”.....	p.129
Anexo 7 – Programa / Folha de sala do projecto 140 Mil Memórias.....	p.135
Anexo 8 – Programa do Workshop “Fazer com Gente”.....	p.137
Anexo 9 - Guião “31 Maneiras de Comer uma Fogaça”.....	p.138
Anexo 10 - Guião “Roda de Memórias”.....	p.146

## Bibliografia

Andrade, Cláudia, 2013, *Coro: Corpo Colectivo e Espaço Poético, Intersecções entre o Teatro Grego Antigo e o Teatro Comunitário*, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra

Almeida, Ronaldo e Toniol, Rodrigo, 2018, *Introdução em Conservadorismos, Fascismos e Fundamentalismos: análises conjunturais*, ed. Almeida, Ronaldo e Toniol, Rodrigo, Editora da Unicamp, Campinas, São Paulo

Artaud, Antonin, 1996, *O Teatro e o Seu Duplo*, trad. Fíama Hasse Pais Brandão, Fenda Edições, Lisboa

Bauman, Zigmunt, (2003), *Comunidade: A busca por segurança no mundo actual*, trad. Plínio Dentzien, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro

Benjamin, Walter, (2015), *O contador de Histórias: Reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov*, em *Linguagem Tradução Literatura*, trad. por João Barrento, Assírio & Alvim, Porto, p.147-178

Beuys, Joseph, 2006, *I Am Searching For Field Character, 1973* em *Participation – Documents of Contemporary Art*, ed. Bishop, Claire, Whitechapel, London, p.125-127

Bezelga, Isabel, 2016, *Teatro e Comunidade em Portugal: práticas que reflectem a relação entre teatro, educação e sociedade*, em *Arte e Comunidade*, ed. Por Hugo Cruz, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa p.215-238

Brecht, Bertolt, 1978, *Estudos sobre teatro*, trad. Fíama Pais Brandão, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro

Bishop, Claire, 2004, *Antagonism and Relational Aesthetics*, October, no.110, fall 2004, The Mit Press, London, p.51-79

Bishop, Claire, 2006, *Participation – Documents of Contemporary Art*, ed. Bishop, Claire, Whitechapel, London

Bishop, Claire, 2012, *Artificial Hells – Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Ed. Verso, London/New York

- Burity, Joanildo, 2018, *A onda conservadora na política brasileira traz o fundamentalismo ao poder?*, em *Conservadorismos, Fascismos e Fundamentalismos: análises conjunturais*, ed. Almeida, Ronaldo e Toniol, Rodrigo, Editora da Unicamp, Campinas, São Paulo, p.15-66
- Carrignon, Christian, 2018, *100 Recetas de Cocina*, Revista Paso de Gato #74, Leticia Garcia Editora, Cidade de México, p.24-27
- Cruz, Hugo, 2016, *Introdução – Arte e Comunidade: Percursos transversais em Construção*, em *Arte e Comunidade*, ed. Cruz, H., Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, p.13-32
- Cruz, Hugo, 2016, *Arte e Comunidade: as Formas de uma Intersecção* em *Arte e Comunidade*, ed. Cruz, H., Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa p.35-59
- Eco, Umberto, 2016, *Obra Aberta*, Relógio d'Água, Lisboa
- Erven, Eugène van, 2016, *Artes comunitárias: Origens e Presença no Mundo* em *Arte e Comunidade*, ed. Hugo Cruz, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa p.61-84
- Foster, Hal, 1996, *The Artist as Ethnographer* em *The Return of the Real: The Avant-garde at the End of the Century*, The MIT Press, Massachusetts / London
- Foucault, Michel, 1967, *Of other spaces – Heterotopias*, <https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.en/> (Consultado a 15-10-2018)
- Gehl, W. Robert, 2010, *The Politics of Cultural Programming in Public Spaces*, edited by Gehl, W. Robert & Watts, Victoria, Cambrige Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, p. 1-9 (Introduction)
- Guetzkow, Josh, 2018, *Arts, community empowerment and cultural security: a critical assessment of arts impact research* em *Handbook of cultural Security*, ed. por Watanabe, Yasushi, Edward Elgar Publishing, Cheltenham, p.227-252
- Grotowski, Jerzi, 2002, *Towards a Poor Theatre*, em *Towards a Poor Theatre*, ed. por Eugenio Barba, Routlege, New York, p.15-26

- Kaprow, Allan, 1993, *Essays on the Blurring of Art and Life*, ed. Jeff Kelley, University of California Press, Berkeley / London
- Lepecky, André, 2016, *The body as archive* em *Singularities*, Routledge, New York p.115-142
- Lind, Maria, 2007, *The Collaborative Turn*, em *Taking the matter into common hands: On contemporary art and collaborative practices*, ed. por Billing, Johanna; Lind, Maria; Nilsson, Lars, Black Dog Publishing, London
- Limbos, Agnès, 2018, *Le théâtre d'object*, Revista Paso de Gato #74, Leticia Garcia Editora, Cidade de México, p.28-29
- Lucy, Niall, 2004, *A Derrida dictionary*, Blackwell Publishing, Oxford
- Liotard, Jean-François, 2009, *A condição pós-moderna*, trad. Ricardo Corrêa Barbosa, Editora José Olympio, Ltda, Rio de Janeiro
- Madeira, Cláudia, 2002, *Novos Notáveis*, Celta Editora, Oeiras
- Madeira, Cláudia, 2005, *Arte (u)tópica: Escalas e intensidades*, Dossiê temático Sinais de cena 4/2005, Lisboa p.33-38
- Martin, Carol, 2015, *Theatre of the Real*, Palgrave Macmillan, New York
- Matarasso, François, 2013, *All in this together: The depoliticisation of community art in Britain, 1970-2011*, <https://jubileeartsarchive.com/wp-content/uploads/2015/03/2013-all-in-this-together-matarasso.pdf> (Consultado a 17-10-2018)
- Miranda, Mikaela, 2016, *Teatro nos Territórios Ocupados da Palestina: Resistência Cultural: Um Teatro de Liberdade*, em *Arte e Comunidade*, ed, Cruz, H., Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa
- Monteiro, Paulo Filipe, n/d, Revista de Comunicação e Linguagens - Dramas RCL 24
- Monteiro, Paulo Filipe, 2010, *Drama e Comunicação*, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra

Pelbert, Peter Pal, (2007), *Mutações Contemporâneas*, em Revista Online Cinética / Estéticas da Biopolítica / Cultura e Pensamento  
[http://www.revistacinetica.com.br/cep/peter\\_pal.htm](http://www.revistacinetica.com.br/cep/peter_pal.htm) (Consultado a 14-10-2018)

Paiva, Raquel, 2003, *O espírito comum: comunidade, mídia e globalismo*, Mauad Editora, Rio de Janeiro

Peterson, Marina, 2010, *Garden, City, World: Los Angeles' Late Twentieth Century Multicultural Arts Festival*, em *The Politics of Cultural Programming in Public Spaces*, ed. Gehl, W. Roberts & Watts, Victoria, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, p. 47-61

Phelan, Peggy, 2006, *The ontology of Performance: representation without reproduction* em *Unmarked: the politics of performance*, Routledge, London, p146-165

Rancière, Jacques, 2014, *O espectador Emancipado*, trad. Ivone C. Benedetti, WMF Martins Fontes, São Paulo

Ribeiro, António Pinto, 2016, *Prefácio – Práticas artísticas e comunidades heterogêneas*, em *Arte e Comunidade*, ed. Cruz, Hugo, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Santos, Bárbara, 2016, *Teatro Essencial: Essência Comunitária (Uma reflexão sobre o Teatro do Oprimido)* em *Arte e Comunidade*, ed. Cruz, H., Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Schechner, Richard, 2013, *What is performance Studies?*, Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities / Special Issue on Performance Studies, Volume V, Number 2, 2013 ISSN 0975-2935 [www.rupkatha.com](http://www.rupkatha.com) (consultado a 10-09-2018)

Scher, Edith, 2016, *Teatro Comunitário Argentino 1983 e 2014 Paixão, Alegria e trabalho* em *Arte e Comunidade*, ed. Cruz, H., Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa p.85-99

Simonetti, Alpha Condeixa, 2013, *Por uma semiótica da encenação teatral*, Estudos semióticos – semestral - vol. 9, no 2 p. 69 –76 Dezembro de 2013 issn 1980-4016  
<http://www.revistas.usp.br/esse> (Consultado a 25-9-2018)

Stocker, Barry, 2006, *Derrida on deconstruction*, Routledge, Abingdon

Turner, Victor (1987). *The Anthropology of Performance*, em Victor Turner (comp.), *The Anthropology of Performance*, PAJ Publications, New York.

Vesga, José António Portillo, 2018, *Del objeto a la escena (de la escuela a la calle)*, Revista Paso de Gato #74, Leticia Garcia Editora, Cidade de México, p.59-60

Watanabe, Yasushi, 2018, *Introduction: cultural security in the age of globalization* em Handbook of Cultural Security, ed. por Watanabe, Yasushi, Edward Elgar Publishing, Cheltenham, p.1-16

***Sites Online consultados:***

<http://www.imaginarium.pt> (Consultado a 8-10-2018)

<http://www.obando.pt/> (Consultado a 30-9-2018)

<https://www.marxists.org/portugues/brecht/1948/mes/organon.htm>

(consultado a 2-10-2018)

[https://pre2018.culturgest.pt/2016/docs/manger\\_fslite.pdf](https://pre2018.culturgest.pt/2016/docs/manger_fslite.pdf) (Consultado a 6-10-2018)



# Anexos

## **Anexo 1**

Entrevista – Inquérito Aberto a Gil Ferreira – Vereador da Cultura de Santa Maria da Feira – Outubro de 2018

**Gil Ferreira, pode descrever brevemente a sua relação com o município de SMF, nomeadamente em relação à Cultura e programação cultural?**

A minha relação com o município de SMF iniciou em setembro de 2013, quando fui eleito, na qualidade de independente, na equipa de Emídio Sousa atual Presidente da Câmara. Assumi, desde então, a tutela Cultura e do Turismo sendo que a Cultura, que, talvez por ser a minha área de formação vocacional e atividade profissional até assumir funções políticas numa organização de governação local, tem sido muito efetiva. Na Cultura assumo como missão as questões do acesso à participação e fruição cultural, transversal a todas atividades culturais, rede de bibliotecas, promoção de literacias artísticas, património cultural e museus. Na comunidade desenvolvemos, em 2014, um programa de apoio a projetos culturais, dirigido exclusivamente ao tecido associativo concelhio, que foi a primeira grande ação de governação com impacto na reorientação do ecossistema cultural do território. Deste programa derivam oportunidades de capacitação continua dos agentes culturais associativos e projetos anuais que alimentam a rede de equipamentos, maximizando as capacidades de descentralização, no espaço e no tempo, da oferta cultural municipal. A política cultural municipal tem como bases a participação cultural das comunidades e a criação em residência. Neste contexto, também em 2014, o Imaginarius regressou à tutela do Pelouro da Cultura, tendo o Vereador da Cultura a atribuição da Direção Executiva do projeto, e assumimos a marca Imaginarius como um projeto agregador e difusor dos dois elementos centrais da política cultural municipal. Hoje o Imaginarius tem duas atividades matriciais, o festival e o centro de criação. Ao nível da programação cultural assumi, cumulativamente e extraordinariamente em 2015, função que apenas interrompi em 2017, a gestão do programa cultural e artístico do teatro municipal, o Cineteatro António Lamoso.

**Parece-me que SMF é caso paradigmático no estreitamento de relações entre a Arte e Comunidade, pode comentar isto em termos históricos e actuais?**

As relações entre a arte e comunidade são efetivamente a consequência de uma política e investimento, continuado, na participação dos agentes culturais, sobretudo do tecido associativo. Desde o virar do século, ano 2000, que este caminho se tem vindo a construir.

Nasceu de um conjunto de oportunidades de capacitação do território e dos seus agentes, através do contacto com os processos de criação artística em residência no âmbito dos grandes eventos de Santa Maria da Feira, nomeadamente a Viagem Medieval em Terra de Santa Maria e o Imaginarius – Festival Internacional de Teatro de Rua. Foi um processo de capacitação e de participação que, passados 20 anos, gerou bons frutos. Devemos ainda destacar, também desde este período, a relação com estruturas associativas como a Federação das Colectividades de Cultura e Recreio do Concelho de Santa Maria da Feira, com a Orquestra e Banda Sinfónica de Jovens do Concelho de Santa Maria da Feira ou com o Cineclube que mantêm até hoje projetos que aproximaram às artes e ao fazer artístico um conjunto de cidadãos que por esta via se tornaram agentes culturais profissionais ou, simplesmente, cidadãos mais

informados. Mais recentemente podemos ainda destacar o valor da Orquestra Criativa, uma orquestra que junta músicos e não músicos para fazer música, e o LAB in Dança, que sobe a orientação de Clara Andermatt e Susana de Figueiredo, trabalham o conceito de dança para todos, com foco nos cidadãos com deficiência não institucionalizados.

A aposta na criação em residência, que deixa um verdadeiro lastro visível a médio / longo prazo, também está presente nas atividades da biblioteca e dos museus, nomeadamente nas Artes Plásticas. Desta aposta deriva um manancial de oportunidades de ações de mediação na e para a comunidade.

Esta política promove, sobretudo, uma participação cidadã dinâmica cujo processo deixa lastro, através de competências e sobretudo de experiências que diferenciam e acrescentam valor ao indivíduo e ao território.

Mais recentemente, desde 2017, não posso deixar de referir o papel do Centro de Criação, sediado no antigo matadouro Municipal, que, dando uma relevância aos processos de criação em residência, à participação cultural das comunidades e aos processos de mediação, é como será uma âncora na relação da arte com a comunidade.

Por fim mas não por último o protocolo para a promoção e dinamização do Castro de Romariz celebrado com a associação cultural Voltado a Poente - naquela que foi a primeira ação nacional, que se conhece desta natureza, no âmbito da salvaguarda e promoção património arqueológico.

### **Quais as directrizes de programação cultural que vão ao encontro desta relação Arte e Comunidade?**

A principal diretriz é que todos os serviços e equipamentos culturais devem orientar a sua ação de serviço público de acordo com a máxima de: expandir o acesso; fomentar oportunidades; construir conexões. Anualmente é reforçado junto das lideranças, chefias, direções e gestores de processos que a ação dos equipamentos e serviços culturais deve ter como objetivos o fomento da literacia infantil, o envolvimento dos jovens, e a promoção da aprendizagem ao longo da vida, com o pressuposto geral de garantir um acesso equitativo aos munícipes.

### **Que benefícios vê para a sociedade no investimento da programação cultural tendo em vista relação entre Arte e Comunidade, quer na mobilização de públicos para eventos culturais, quer na participação de grupos em processos artísticos?**

Vejo três grandes benefícios, a aquisição de competências técnicas e artísticas que derivam da participação da sociedade nestes processos, a consolidação de identidades culturais pois trabalhamos sobretudo as grandes questões do território, e a construção de hábitos de consumo de bens culturais.

### **Parece-lhe que o Festival Imaginarius é um bom exemplo de investimento nesta relação? Quais os eixos programáticos do festival que vão ao encontro da relação Arte e Comunidade? Que relações o Festival Imaginarius estabelece com a cidade, com o concelho e com as suas populações?**

Sim, o Festival Imaginarius, desde a sua gênese, tem sido um excelente exemplo desta relação arte e comunidade. O grande eixo é o eixo “Cultura para todos” na qual, tal como acima referido, propomo-nos a fomentar a literacia infantil, envolver os jovens, promover a aprendizagem ao longo da vida e garantir o acesso equitativo dos munícipes

a uma enorme quantidade de informação e de ideias. Para tal temos como pontos orientares:

- Reforçar o número de projetos que promovam a melhoria das condições de acesso – nomeadamente físico, social e intelectual;
- Reforçar a descentralização do festival, no espaço e no tempo, através de novos projetos de itinerância no âmbito das ações e atividades – nomeadamente nas criações em residência, ações de mediação, workshops, conferências, etc;
- Promover e implementar um projeto de voluntariado cultural que fomente a participação cultural e o diálogo intergeracional.

Desde a missão aos objetivos, todas as diretrizes nos impelem para o estabelecer de relações efetivas entre arte e comunidade.

### **Qual a missão e objetivos do ICC?**

Promover o desenvolvimento social, cultural e económico de Santa Maria da Feira. Tem como principais objetivos: Procurar soluções para a sustentabilidade e financiamento do Centro de Criação (e seus projetos e atividades); chamada e acompanhamento de criações artísticas em residência; implementação da estratégia de Mediação Cultural e Desenvolvimento de Públicos do Município; apoiar a difusão internacional de artistas e projetos da comunidade de criadores do Centro de Criação;

### **Como é que o projecto 140 Mil Memórias surgiu como vontade de programação e quais as suas premissas e objetivos? Insere-se numa política de investimento na relação Arte e Comunidade?**

Insere-se numa política que privilegia as relações entre a Arte, Comunidade e Identidade. É um facto. A memória é efetivamente um traço que marca inexoravelmente a passagem do Homem pelo Mundo. Recuperar e alimentar memórias coletivas das comunidades é estimular o sentimento de identidade, de pertença e o melhor autoconhecimento das comunidades. Esta foi como é a premissa principal. Entre os objetivos posso destacar o fomento de conhecimento da histórica local e a capacitação da comunidade para as práticas artísticas e consumo de bens culturais.

### **Quanto a si quais os resultados e benefícios de tal projecto (140 MM), quer em termos de processo de criação (passando pela recolha e auscultação da comunidade, workshops, partilha de informação, ligação com agentes culturais locais, trabalho criativo com grupos específicos para a dramaturgia e encenação das performances apresentadas - Roda de Memórias e 31 Maneiras de Comer uma Fogaça...) quer em termos de apresentação no Festival Imaginarius 2018?**

Os resultados e benefícios do projeto 140 MM ainda não se conseguem medir. As criações artísticas em residência deixam um lastro que se estende por um período largo de tempo. Do processo posso desde já salientar, sobretudo, a capacitação, nomeadamente na dimensão etnográfica e na dimensão performativa. A processo de recolhas foi de tal forma profícuo que no exercício de 2019, quer a Divisão de Bibliotecas e Arquivo como a Divisão de Museus e Património Cultural vão trabalhar processos técnicos de tratamento dos materiais recolhidos e ações de mediação em torno destes. Outro benefício foi sem dúvida o convívio intergeracional e intercomunidades (freguesias) decorrente do processo.

**Como vê o futuro do projecto 140 MM?**

Vejo com muita esperança. Marcou sobretudo um processo de aproximação de gerações onde os mais jovens partilharam o espaço das memórias com os mais velhos. No futuro certamente poderemos alimentá-lo desenvolvê-lo. Espero sobretudo que este caminho sirva para uma maior COESÃO do território (das suas gentes e das suas terras).

**Como vê o futuro da relação Arte e Comunidade na programação local em geral e em SMF em particular?**

Vejo como necessária, pois é a única programação que deixa lastro e que expande o acesso, fomenta oportunidades e cria conexões.

## Anexo 2

Entrevista – Inquérito aberto a Carlos Martins da empresa cultural Ópium / gestão artística do ICC – Imaginarius Centro de Criação – Outubro de 2018

**Carlos Martins, pode falar da sua relação com Santa Maria da Feira (uma breve apresentação referindo a vereação da cultura, idealização de determinados festivais, etc.)?**

Como certamente sabe, eu sou natural do concelho de Santa Maria da Feira, pelo que a minha intervenção na vida local foi iniciada muito cedo, quer pela vida associativa (fui colaborador e co-fundador de algumas projetos culturais nos anos 80), desportiva, empresarial (ainda sou sócio de uma empresa que criei em 1995 no concelho). Também participei (e participo) na vida autárquica ao nível da minha freguesia (Santa Maria de Lamas) antes de ter sido convidado para as funções de vereador em 1998, assumindo os pelouros da Cultura, Turismo, Juventude, Desporto, Desenvolvimento Económico e Modernização Administrativa. O facto de ter essas responsabilidades transversais sempre me fez assumir a intervenção pública na Cultura muito para além de uma visão meramente sectorial, antes me interessando o seu contributo para uma perspetiva transversal de desenvolvimento, pelo que me orientei para a relação dos processos culturais com outras dimensões da vida coletiva: a educação, a participação comunitária, o desenvolvimento económico, o turismo ou a transformação urbana. Os festivais ou outros dispositivos de intervenção foram assumidos, nesse contexto, como instrumentos e não como um fim em si próprios.

**Parece-me que Santa Maria da Feira é uma cidade (e concelho) paradigmática do estreitamento entre a arte e a comunidade, com diversas iniciativas que trabalham quer ao nível da mobilização de públicos, quer ao nível de participação nos processos artísticos. Pode dar a sua visão quanto a esta questão, numa perspectiva histórica de definição de linhas de programação cultural, criação de eventos que fomentem esta relação e qual a sua perspectiva sobre SMF e o binómio arte e comunidade?**

Como referi acima, as iniciativas, equipamentos e eventos criados ao longo destes 20 anos tiveram como motivação principal reforçar e qualificar os processos de participação cultural. Todos eles assumiram um conjunto de princípios comuns:

- abertura à participação local, em particular pela colaboração próxima de associações e grupos informais de cidadãos, convidados a assumir uma função de co-produção dos próprios projetos;
- valorização da memória e do património imaterial;
- aposta na criação artística em residência;
- integração de práticas formativas e educativas nos diferentes projetos, abrindo oportunidades de carreira académica e profissional aos jovens da região;
- abertura dos projetos à dimensão internacional;
- ocupação do espaço públicos e de espaços não formais para as práticas culturais (fábricas, bairros de habitação social, residências particulares, etc);

- sustentabilidade económica dos projetos e sua continuidade temporal;
- profissionalização de uma equipa municipal de programação, produção e comunicação;
- parcerias com instituições culturais de âmbito regional e nacional.

Com base neste conjunto de valores, e face à dimensão do concelho, a aposta passou pela criação de programas em rede: uma rede de bibliotecas por todo o território; uma rede municipal de museus (com aposta central na valorização dos recursos endógenos - ex. Museu do Papel; uma programa de apoio ao associativismo cultural; uma programação artística em rede.

Por outro lado, foram lançados novas ofertas de programação artística, com natural destaque para o festival Imaginarius dedicado ao teatro de rua e circo contemporâneo, que, não só trouxe a Portugal os mais relevantes projetos artísticos internacionais nestas áreas, como abriu as portas de redes internacionais à produção portuguesa.

Estas apostas foram acompanhadas por um forte investimento municipal no sector cultural, que se tem mantido por todo este período.

Uma das consequências deste conjunto de ações e apostas foi o posicionamento de Santa Maria da Feira no panorama cultural nacional, mas, mais importante, em minha opinião, foi o reforço do sentimento de pertença das comunidade ao seu território e à sua cultura e o reforço da presença da cultura no quotidiano na vida das pessoas da região.

**Considera o Festival Imaginarius uma oportunidade de estreitamento de relações entre a arte e a comunidade? Pode desenvolver um pouco?**

Sim, definitivamente e de várias formas.

Uma das mais importantes tem a ver com o facto de, sendo um festival que acontece no espaço público e de entrada livre, permite uma verdadeira democratização do acesso ao conjunto das ofertas artísticas apresentadas.

Por outro lado, como referido, as opções de programação têm vindo a dar prioridade a outras importantes dimensões:

- a participação ativa de comunidades locais nos espectáculos;
- a aposta na criação em residência;
- a integração do capital simbólico do território nos processos artísticos;
- a organização de workshops e de acções de formação abertas à participação local;
- a ocupação de espaços periféricos na programação;
- a criação de convocatórias abertas a novos projetos artísticos, muito participadas localmente.

**Que "vantagens" ou mais valias podem advir para a sociedade deste estreitamento arte e comunidade (quer na oferta e mobilização de públicos, quer na participação em diversos processos artísticos)?**

As vantagens são óbvias, mas nem sempre reconhecidas por quem teria mais obrigação de o fazer: o próprio sistema cultural e quem o “tutela” institucionalmente.

A mais importante tem a ver com as demonstradas consequências positivas que a participação cultural tem para a comunidade e a sociedade, nas suas diferentes dimensões:

- Coesão social;
- Valorização da identidade local;
- Contributo para a economia do conhecimento;
- Estímulo à inovação e ao empreendedorismo;
- Contributo para a saúde e bem-estar pessoal;
- Contributo para a sustentabilidade;
- Contributo para a economia e emprego local;
- Promoção do soft power do território.

**Que considerações faz sobre o projecto 140 Mil memórias, quer ao nível dos seus pressupostos iniciais, quer ao nível do seu desenvolvimento e apresentação no Imaginarius 2018, tendo em conta as duas questões base - arte e comunidade e programação cultural?**

Infelizmente não tive oportunidade de acompanhar o programa como gostaria, mas fui acompanhando indirectamente o complexo processo de trabalho e vi o resultado final, para além de ter recolhido as opiniões dos responsáveis da autarquia. Globalmente, penso que se tratou de uma experiência com forte impacto e relevância social e cultural, apesar de ainda numa escala relativamente pequena.

A ideia de construir um projeto artístico a partir de um diálogo com as comunidades locais acerca das suas memórias parece-me altamente pertinente e relevante.

Considero que a opção por manter um processo permanente de documentação e por gerar um “produto” materializado numa combinação entre uma dimensão expositiva e performativa foi muito bem sucedida, tendo resultado, inclusive, na vontade dos museus e da biblioteca municipal de acolher os módulos expositivos desenvolvidos.

Acredito, em particular, que foi uma excelente experiência para todas as pessoas das comunidades envolvidas, justificando-se o seu alargamento temporal e o geográfico.

**Como considera que está o panorama português quanto às iniciativas que visam estreitar a relação entre arte e comunidade?**

Penso que esta dimensão da nossa vida cultural tem vindo a ganhar uma crescente relevância, havendo também uma maior consciência do seu potencial por parte do sistema cultural, social, educativo e político. No entanto, em minha opinião, continua a haver uma grande confusão no que diz respeito ao que se entende por “relação entre arte e comunidade”. Demasiadas vezes a “comunidade” é apenas uma camada



superficial e “politicamente correcta” do discurso artístico ou político, quando não se resume apenas a uma apropriação abusiva e demagógica. Mais importante do que saber o que se pede à comunidade é o que os projetos oferecem ou devolvem a essa mesma. Falta muita investigação independente sobre este tema. Penso que é fundamental trabalhar no aprofundamento conceptual e na formação profissional do sector.

### **Como prevê o futuro?**

Não tenho capacidade de antecipar o futuro mas sei o que gostava que acontecesse: que deixássemos de ser o país com a mais baixa taxa de participação cultural da Europa. Isso implica, necessariamente, um trabalho profundo ao nível da educação e do estímulo a um maior e mais profundo envolvimento das comunidade nos processos artísticos. Implica também que o sector artístico consiga deixar o seu frágil mas, por vezes, arrogante pedestal e consiga trabalhar com as comunidades locais “olhos nos olhos” sem paternalismos e com mais humildade. Felizmente a Vera é das poucas pessoas que já o faz.

### **Anexo 3**

Entrevista – Inquérito aberto a Isabel Reis da empresa cultural Ópium / gestão artística do ICC – Imaginarius Centro de Criação – Outubro de 2018

**Isabel, enquanto programadora cultural, podes dizer brevemente qual a tua relação com este projecto (passa pela definição dos pressupostos artísticos e de relação com comunidade, acompanhamento, etc)**

Trabalho na empresa OPIUM, que está contratada para fazer a gestão do ICC. Neste contexto há um conjunto de programas que estamos a implementar (residências artísticas, empreendedorismo, mediação cultural e formação dos agentes) no qual se insere o projeto-âncora 140 mm. O meu papel é acompanhar os processos de trabalho que estão em curso e em particular no 140 mm foi definir o conceito de trabalho e equipa artística e, também, acompanhar a sua implementação.

**De onde parte este projecto 140 Mil Memórias, qual a motivação inicial?**

Parte da necessidade de desenvolver um projeto que relacione/ aproxime a “história/memória oficial”, que está dentro dos museus, das bibliotecas, dos senadores dos lugares com a “História/memória privada e quotidiana” que está dentro da casa das pessoas. Parte também da vontade de desenvolver um projeto suportado na participação através de um trabalho/visão artística.

**Quais os pressupostos artísticos em que assenta o projecto?**

De modo sintético:

- desenvolver um projeto artístico baseado na história, nas pessoas, na biografia de Santa Maria da Feira
- promover nova criação e produção artística a partir dos recursos do território
- promover práticas artísticas e a participação cultural junto de públicos alargados.

**Qual a importância de um tal projecto no panorama de programação cultural da cidade/concelho e no estreitamento das relações entre arte e comunidade?**

Este território tem um longo curriculum de aposta em processos de trabalho artístico e de participação cultural. Entendemos a participação cultural como a relação que cada pessoa tem com o lugar onde vive e a forma como se relaciona com as várias “formas e estar e fazer cultura”. A dimensão cultural está de facto presente no território inscrevendo-se num calendário ao longo do ano entre as manifestações mais tradicionais e as que integram práticas artísticas contemporâneas ( a festa das fogaceiras, o Imaginarius, a feira medieval etc) . Este projeto integra-se no processo de trabalho artístico na produção de nova criação à volta dos recursos do território, no desenvolvimento de novas leituras e novas abordagens artísticas.

**A teu ver, como é que a comunidade recebe estas iniciativas (e esta em concreto) e de que forma beneficiam / interessam / são uma mais valia para a comunidade?**

Estes processos de trabalho são relevantes para a comunidade que demonstra uma enorme generosidade na forma como os recebe. São importantes na medida em que dão a cada um dos participantes um papel num processo de trabalho artístico valorizando as suas histórias e a sua inscrição na biografia do território. Não sei se estes processos aumentam públicos ou práticas artísticas, mas julgo que essa dimensão é importante mas não deve ser motivo único para o desenvolvimento deste processos de trabalho.

**Falando na apresentação do projecto especificamente, que considerações fazes quanto ao modelo de participação comunitária, quer na dramaturgia expositiva, quer na dramaturgia dos espectáculos, quer na participação efectiva de elementos da comunidade nos espectáculos? De que forma beneficiam, se revêm, se reinventam? (Ou outras considerações.)**

Parece-me que o projeto respondeu aos objectivos que tínhamos previsto inicialmente, garantindo várias “camadas de percepção”.

Considero que participação da comunidade deste projeto se concretizou a dois níveis:

1. as pessoas que contaram as suas histórias, que foram auscultadas, biografadas e que estiveram presentes do guião e desenho expositivo contribuindo para o processo de criação artística

Parece-me que esta dimensão é muito relevante e correu muito bem o processo de trabalho traduzido na vinda das pessoas à exposição, em particular no dia da abertura. Neste aspeto parece-me que há uma terminologia que artistas, mediadores, programadores tem que rever que é a utilização da expressão “trabalho com a comunidade local” pode dar aso à ideia de alguém que é exterior e vem descobrir algo único e autêntico de uma comunidade e parece-me que o processo de trabalho artístico e de mediação não deve assentar neste princípio, mas sim em pressupostos de trabalho em colaboração.

2. as pessoas que participaram nas iniciativas que se desenvolveram no contexto da exposição, nas performances

Nesta dimensão julgo que processo de trabalho correu bastante bem integrando pessoas individuais e um grupo específico (já organizado). Foi possível experimentar várias formas de participação cultural com a comunidade.

**O mesmo para a participação dos agentes culturais do município (4 pessoa da biblioteca, 1 do museu do convento dos Lóio e uma jovem estudante) no workshop e consequentemente na concepção e orientação das visitas guiadas à exposição. De que forma podem beneficiar de uma relação estreita com este projecto?**

**O que vês como futuro deste projecto?**

## **Anexo 4**

Entrevista – Inquérito aberto a Patrick Hubmann, artista em co-criação no projecto 140 Mil Memórias - Outubro de 2018

**Patrick, podes descrever brevemente o teu trabalho artístico e a tua relação (função + visão) com o projecto 140 MM?**

O desafio de apresentar memorias que têm um valor pessoal numa maneira espetacular e inovadora para alcançarem o interesse do publico geral dum festival como o 'imaginarius'. Trata-se de encontrar um contentor para o conteúdo recolhido que tem uma sua própria narrativa

**Qual a tua visão sobre modelos de participação da comunidade em processos artísticos?**

Tenho dificuldades com a palavra comunidade. A população de Santa Maria da Feira por exemplo não é uma comunidade. São pessoas com historias, gostos e ideias muito heterogéneas. Eu costumo falar da participação do publico no processo artístico. O trabalho tem que ser organizado duma maneira para permitir o contacto casual e deve deixar a possibilidade de um resultado imprevisível. Isso tem a vantagem, comparado com um processo fechado, de ser obrigado desde o início de falar com uma linguagem compreensível para poder aceitar as críticas e as propostas do publico. Se isto acontecer o publico vai sentir a obra como própria, o que vai amplificar o impacto dela.

**Olhando para o 140 MM, como vês a participação da comunidade em todo o processo?**

A participação neste caso era fundamental para o bom êxito do projeto, porque forneceu todo o conteúdo da exposição e da performance. Comparado com trabalhos parecidos em outros países percebi que nem a organização nem o publico estão habituados a este tipo de projeto. Observei um pouco receio de incomodar e timidez na participação do publico.

**Como vês a relação da comunidade e do público no momento das apresentações no Imaginarius - quer em relação à exposição, quer em relação às duas performances?**

Era interessante observar que houve um grande publico de pessoas geralmente mais idosas que viram-se muito bem representadas na tua exposição e na performance, mas que tiveram dificuldades com a minha parte. E houve um outro publico que se entusiasmava mais com a instalação da maquina. Assim o projeto conseguiu ter interesse para uma grande parte da população.

**Como vês o futuro do 140 MM?**

O projeto 140MM continua a ter interesse para o território, a organização assumiu o empenho de continuar o projeto e termos objetos como a bicicleta e a maquina construidas e quase pronto para serem reutilizados facilita, mas vai ser também necessário alguém que continua a recolha das memorias, e acho que disto vai depender o futuro.

## Anexo 5

Entrevista – Inquérito aberto aos três actores e ao músico do espectáculo “31 Maneiras de Comer uma Fogaça” - Outubro de 2018

RICARDO FALCÃO

**Nome:** Ricardo Falcão **Idade:** 36

### **Anterior experiência/relação com o teatro:**

Iniciei as práticas teatrais num grupo escolar de secundário, e desde esse momento o teatro passou a acompanhar (em paralelo) a minha formação enquanto artista plástico e músico. Fazendo nos dias de hoje parte da minha profissional (na sua fusão com as outras artes - multidisciplinaridade).

**Função no espectáculo:** Tocador de objectos /actor sonoplasta

**1 - Diriam que este projecto foi concebido e realizado em relação com a comunidade? Que relações consideram que se estabeleceram com a comunidade, nomeadamente nos seguintes parâmetros?**

- Conteúdos / Dramaturgia

- Relação com os actores

- Relação com público

Sinto que este espectáculo, foi inteiramente concebido da relação com a comunidade, tanto na recolha da histórica, da memória pessoal ou colectiva identitária dos habitantes do concelho de SMF e que posteriormente dão origem à dramaturgia do espectáculo, como na relação com os actores, também eles "torres" de memórias locais que com base na sua experiência/memória ajudaram a perceber a relação entre dramaturgia/objectos/fogaças influenciando todo o objecto artístico. O público também teve um papel importante e influente, sendo trabalhada a questão da memória, no fim de cada espectáculo, nas conversas com o público, surgia sempre um novo ponto de vista uma nova história que tinha influência no amadurecimento do espectáculo. Foi mesmo considerado por algumas pessoas do público como uma das "coisas mais bonitas" feitas com a memória de SMF em SMF.

**2 - Como descreveriam o desenrolar do processo criativo de encenação / actuação? Sentiram-se envolvidos, por exemplo através da improvisação e no desenvolvimento de cada cena?**

Sim. Completamente. Foi um processo muito permeável, muito absorvente, do ponto de vista da encenação. Em que cada ideia proposta lhe era dedicada um tempo, uma reflexão colectiva.

**3 - Pensando na forma como a fogaça (como objecto e como símbolo) marcava o ritmo e o desenrolar da peça, podem, por vossas palavras, descrever ou analisar a lógica da peça?**

Partindo da degustação em sequência, ritmada, de 31 fogaças, em que cada uma delas começa sempre inteira e termina em parte dentro de um cesto para ser degustada pelo público, são contados vários episódios marcantes, mais ou menos mediáticos, que marcam a história de SMF, nos quais não só cada habitante do concelho se revê em parte, como se surpreende por descobrir algo novo.

**4 - No final, diriam que a peça ganhou sentido no contacto com o público? De que forma?**

Muito sentido. Visível pelas reacções recebidas de espectáculo para espectáculo. Pelos *inputs* recebidos. Foi a confirmação de que de facto a peça cumpriu um dos propósitos da sua concepção - ser interessante para quem não conhece o concelho de SMF, e que para quem é do concelho não só se reveja na peça como se deixe entusiasmar pela descoberta de novos factos sobre a sua terra.

**5 - Como é que o mercado, como lugar de apresentação, se pode, a vosso ver, relacionar com estas questões? Ou seja, que significado tem para vós, o facto de ter sido apresentado no mercado?**

Os mercados são por excelência, desde que o homem se deve lembrar de si como homem social, um dos locais mais importantes para "trocas" na cidade, sejam elas económicas ou não. São por si, dos locais mais ricos em histórias, memórias, partilhas, as tais trocas e por isso o melhor espelho da sociedade. Nesse sentido fez todo o sentido a utilização do mercado como base do projecto "140 mil memórias", assim como da apresentação do "31 Maneiras de comer uma Fogaça".

JOSÉ PEREIRA

**Nome:** José Pedro Santos Pereira **Idade:** 22

**Anterior experiência/relação com o teatro:** Teatro escolar (no 5º ano) e teatro catecumenal (Via Sacra por 3/4x)

**Função no espectáculo:** Actor

**1 - Diriam que este projecto foi concebido e realizado em relação com a comunidade? Que relações consideram que se estabeleceram com a comunidade, nomeadamente nos seguintes parâmetros?**

**- Conteúdos / Dramaturgia**

Este projecto foi muito interessante num aspecto que eu acho "chave", que é o facto de serem pessoas fora da localidade que têm o "trabalho" ou interesse de fazer algo tão importante sobre esse mesmo lugar. E esse sentido de aventura e, por outro lado, de "andar às cegas" traz, quase na grande totalidade, todas as informações sobre o assunto em questão. Dito isto, foi um guião muito bem conseguido, ligado inteiramente a "contos" e saberes do povo.

**- Relação com os actores**

O guião era algo exigente a nível de flexibilidade verbal, física até, e a opção de um grupo de actores jovem e dinâmico permitiu duas coisas: o sentido da juventude ter

conhecimento sobre história popular, tradições e costumes da sua região e ter a capacidade cômica, "fácil", de transmitir ao público num lado mais descontraído.

#### **- Relação com público**

Sem dúvida em relação com o público. É uma história deles, feita por eles, encenada por nós, atores, que em parte somos "eles" também.

#### **2 - Como descreveriam o desenrolar do processo criativo de encenação / actuação? Sentiram-se envolvidos, por exemplo através da improvisação e no desenvolvimento de cada cena?**

Sim, pelo menos eu, que não tenho um "currículo" com o nome "teatro" bem visível, senti-me muito à vontade desde o primeiro ensaio, seja pelos exercícios, seja pela liberdade que foi imposta no grupo. No final do projecto senti-me realizado, com o sentido de "missão cumprida".

#### **3 - Pensando na forma como a fogaça (como objecto e como símbolo) marcava o ritmo e o desenrolar da peça, podem, por vossas palavras, descrever ou analisar a lógica da peça?**

A peça, como o nome indica, refere as várias maneiras de comer fogaça. Tanto pelo lado literal da palavra ou pelo lado de conto popular, ou seja, o público iria digerir visualmente a fogaça através das várias maneiras que lhes foram mostradas e "digerir" auditivamente através dos contos e das histórias que lhes foram apresentadas das várias zonas que "dão forma" à fogaça.

#### **4 - No final, diriam que a peça ganhou sentido no contacto com o público? De que forma?**

A peça em si, guião e história, já estava bem presente e bem real antes do contacto com o público. Esta última etapa permitiu apenas dar espaço para estar mais à vontade e mais confiante no "trabalho" que tinha em mãos, que era o de mostrar à gente da minha terra, coisas que não sabiam sobre a preciosa fogaça.

#### **5 - Como é que o mercado, como lugar de apresentação, se pode, a vosso ver, relacionar com estas questões? Ou seja, que significado tem para vós, o facto de ter sido apresentado no mercado?**

O mercado municipal tem já muita história e praticamente toda a gente o conhece. Para mim, o facto de apresentar lá a peça foi agradável, primeiro pelo espaço que apresenta, muito suave e "respirável", mas por outro lado intimista e reservado para só quem lá está. O mercado, no fundo, deu-me um sentido mais forte do tal "mostrar" à gente da minha terra (em vez de "vender") a história da terra.

ARMANDA QUEIROZ

O meu nome é Armanda e tenho 49 anos

Faço teatro amador desde 2013. O teatro para mim é um desafio.

Adorei fazer parte do projecto 140.000 memórias. Que projecto mais incrível! Um trabalho para a comunidade, feito com a comunidade. Um trabalho muito sensorial. Vemos, ouvimos, tocamos, degustamos e o mais importante de tudo, sonhamos. Sonhamos acordados com as memórias de infância, sonhamos com a memória dos nossos avós, com a memória dos objectos que já tiveram lugar na nossa vida. Sonhamos com a Natureza.

Foi muito interessante ver como as pessoas, que fizeram parte deste projecto, partilharam as suas vidas, de uma forma muito espontânea. Eu, pessoalmente, acredito que o trabalho comunitário ajudaria as pessoas a melhorar as suas vidas. A partilha aprende-se e este tipo de projectos pode ajudar a desenvolver essa competência. As pessoas deviam-se juntar mais, para cantar, para conviver, para viver... Penso que este projecto só foi possível porque a Vera e o Ricardo são pessoas extremamente generosas e disponíveis.

A minha participação no projecto foi na peça 31 maneiras de comer fogaça. Gostei muito de sentir o público a rever-se nas histórias que contámos. A meu ver esta peça tem um papel muito pedagógico. Não só a peça de teatro, mas todo o projecto em geral. Aprendemos muito. Foi bom apresentar a peça ao público, mas melhor ainda foi o processo. A Vera é um doce e o Ricardo outro. Foi muito fácil trabalhar com eles. São claros e objectivos e despreocupados. Dão-nos liberdade e não nos criam a menor ansiedade. Ideias simples e tao bonitas. Os objectos na peça ganham vida, como todas as 140.000 memórias do projecto e o público adorou. A receptividade do público foi a melhor. O espaço onde se apresentou o projecto não podia ter sido melhor. O mercado. O mercado sugere campo, sugere vida... sugere História e historias.

Parabéns a tanto trabalho, de tanta qualidade!!! Foi um prazer fazer parte de tanta partilha.

RAQUEL BRANDÃO (Kelinha)

**Nome:** Ana Raquel Pires Brandão **Idade:** 34

**Anterior experiência/relação com o teatro:** trabalho há 4 anos com o grupo de Teatro Amador e há 3 anos com o do Teatro Experimental do Orfeão da Feira

**Função no espectáculo:** Representação /apresentação de histórias baseadas na recolha oral em partilha com outros dois colegas

**1 - Diriam que este projecto foi concebido e realizado em relação com a comunidade?**

Sim, completamente.

**Que relações consideram que se estabeleceram com a comunidade, nomeadamente nos seguintes parâmetros?**

**- Conteúdos / Dramaturgia:** As histórias e o uso da fogaça como base do conto das mesmas, fez muito sentido. Pois temos um elemento gastronómico em interacção com vivências locais.



**- Relação com os actores:** Como não sou da Feira fiquei a conhecer muitas histórias e ditos populares e a compreender melhor a comunidade e senti-me representada no pouco que conhecia da região.

**- Relação com público:** A interacção com o público foi grande uma vez que quem era da Feira ficou entusiasmado com as histórias e de se lembrar delas e quem não conseguia passou a saber mais sobre a região.

**2 - Como descreveriam o desenrolar do processo criativo de encenação / actuação? Sentiram-se envolvidos, por exemplo através da improvisação e no desenvolvimento de cada cena?**

Sim, havia um texto a seguir mas a encenação foi feita em conjunto. Houve tempo para explorar as situações e ver qual seria a melhor abordagem bem como a explicação das histórias para uma contextualização. Como atriz muitas vezes querem apenas uma repetição, neste projecto consegui sentir-me parte da história.

**3 - Pensando na forma como a fogaça (como objecto e como símbolo) marcava o ritmo e o desenrolar da peça, podem, por vossas palavras, descrever ou analisar a lógica da peça?**

Inicialmente abordamos a Fogaça como um alimento, as diversas formas que as pessoas têm de a comer. Depois falamos da forma e do sabor da Fogaça e o seu desenvolvimento na história. De seguida abordamos as crenças superstições ligadas à Fogaça e à região. Para depois contarmos histórias de gentes conhecidas da feira ligando-as à Fogaça terminando falando de elementos icónicos e locais conhecidos da população.

**4 - No final, diriam que a peça ganhou sentido no contacto com o público? De que forma?**

Como referi anteriormente, o público deu sentido à história, porque podemos perceber que se sentiram incluídos e conhecedores da acção. Fui abordada por algumas pessoas que no final me vieram contar mais histórias da região ou dizer que sabiam de onde vinham partes da história.

**5 - Como é que o mercado, como lugar de apresentação, se pode, a vosso ver, relacionar com estas questões? Ou seja, que significado tem para vós, o facto de ter sido apresentado no mercado?**

Uma vez que falamos da região e das suas gentes, abordando a Fogaça como elemento de identidade, faz todo o sentido ser feito no mercado pois este seria um dos melhores espaços de partilha e crescimento destas histórias.

## Anexo 6

Entrevista - Questionário aberto a Fábio Pinto e ao Grupo Cantadeiras d'Antanho – cantores e contadores participantes em “Roda de Memórias” - Outubro 2018

### **Caracterização do Grupo –**

O Grupo é constituído por mulheres entre os 26 e os 70 anos, de variados tipos de escolaridade, na sua quase maioria, naturais das freguesias circundantes da Vila da Feira.

Todas tomam parte ativa nas atividades do Grupo de Danças e Cantares Regionais do Orfeão da Feira e desenvolveram um gosto particular pelo canto tradicional

Quantas participantes? Escrever nomes e idades.

### **São 14 participantes.**

Vanessa Cristina Inácio Pita – 26 anos

Rosa Maria Oliveira Rocha Valente – 60 anos.

Maria Fernanda Moreira da Silva – 65 anos.

Ana Maria Oliveira Rocha Valente – 70 anos.

Ana Marques Sá – 65 anos.

Natália da Mota e Silva – 65 anos.

Maria da Fátima da Silva Tavares – 49 anos.

Maria Adélia Almeida Silva – 60 anos.

Maria Manuela da Silva Tavares – 47 anos.

Catarina Silva da Luz – 29 anos.

Maria do Céu Paiva – 52 anos.

Maria Goreti da Silva Abelha – 56 anos.

Cátia Patrícia Pereira Soares – 30 anos.

Ernestina Maria Guimarães Pereira Teixeira – 56 anos.

**Que actividades representam a acção do grupo? (a título de exemplo: encontros semanais, pesquisa de canto antigo, falar um pouco da escolha das músicas, ensaios, apresentações, etc)**

O Grupo tem vindo a desenvolver um trabalho de levantamento do património histórico-cultural do Concelho de Santa Maria da Feira.

As danças foram recolhidas em 1980 e lá até cá têm vindo a ser realizados estudos de confirmação do trabalho efetuado.

Em 2012, iniciamos o estudo, salvaguarda e divulgação do património coral tradicional do Concelho. Temos feito de forma constante, uma procura no território que estudamos e alcançamos já um conjunto de 35 cantigas que as “Cantadeiras d’Antanho” semanalmente trabalham para as interpretar da forma mais autêntica possível.

Do traje, ao património oral, das danças ao cantares e ao contexto social, tem o Grupo um conjunto de 4 jovens a liderar o seu estudo e implementação na atividade quotidiana do Grupo.

Reunimos o Grupo semanalmente e na época de mais atividade bi-semanalmente.

**Fábio Pinto** - Coordenador Técnico – 29 anos.

**Fábio – podes explicar um pouco sobre a relação que verificas entre o canto e a vida das mulheres?**

Esta questão dava uma tese!

De forma resumida e fruto do trabalho que temos vindo a desenvolver, a mulher e o canto são absolutamente inseparáveis.

A mulher cantava nos momentos de alegria e folguedo, mas também na morte, na dor, na vivência da sua religiosidade e principalmente, no trabalho.

O povo no início do séc. XX era extremamente pobre e crente em Deus e daqui surge um manancial de cânticos formidáveis ligados ao trabalho e à religião.

Muitas vezes ouvimos nas nossas recolhas a história de uma mãe que ouvia os filhos dizerem que tinham fome e a sua resposta ser sempre a mesma: “canta que isso passa”.

Daí que, fosse como fosse, cantava-se.

**Para o grupo:**

**1 – O que se lembram como mais marcante no processo de criação (recolha de histórias, ensaios, etc) da Roda de Memórias? O que para vós foi mais significativo?**

Os ensaios – Nela

O lembrar os antepassados – Céu

Fez-nos recordar e recuar no tempo, o lembrar coisas de há muito tempo, que se calhar já estava esquecido – D. Fernanda

Recordei a vida dos meus pais e dos meus avós – D. Ana Valente

O incrível foi de como de uma história para a outra se partilharam as histórias, de como elas se interligaram – Vanessa

Partilhar histórias desconhecidas entre nós foi a parte divertida. Partilhar com pessoas desconhecidas foi de encher o coração, mostrar uma parte de mim, que poderia ou não ter algum interesse para quem ouvia. - Catarina

## **2 – De que forma é que este projecto é diferente do que costumam fazer?**

Porque revivemos coisas do passado – Nela

E relembramos coisas nossas, pessoais – Vanessa

E do pessoal, vamos buscar a cantiga que acaba por ser de todos. Faz-se a interligação de uma história nossa com uma canção - Ernestina

A diferença está no “dar-nos a conhecer”, mostrar/contar uma parte de nós. Estamos habituadas a representar, a partilhar tradições de há anos, mas não a partilhar aquilo que aconteceu há uns dias ou anos connosco. - Catarina

## **3 – Sentiram que todo o processo foi participado, no sentido da co-criação de um espectáculo? (porquê?)**

Havia o Ricardo e a Vera com a sua pesquisa. Apesar de todas contarem as suas histórias, houve sempre pesquisa – Nela

Houve uma linha que foi seguida: a partilha de histórias, o fio de ligação entre elas, o seu ajustamento ao que se queria mostrar, a oportunidade de todas participarem e a conjugação de cantigas antigas ou mais recentes. - Catarina

## **4 – Como se sentiram a expor as vossas histórias, histórias pessoais, a um público?**

Muita envergonhada – Cátia

Não me senti nada envergonhada. Faz de conta que parecia a Beatriz Costa – Rosita

Primeiro custou o arranque, mas depois não queríamos parar – Ernestina

Adorei! – D. Fernanda

Eu ficava com vergonha, talvez por ser a última ou a minha história ser diferente – Vanessa

É difícil explicar a sensação de contar histórias tão pessoais a pessoas que nunca tínhamos visto/falado na vida e perceber que elas estavam lá para nos ouvir, mesmo não sabendo, possivelmente, ao que iriam assistir. De qualquer forma, foi enternecedor ter partilhado uma história que, na minha mente, não tinha grande importância, mas que junto com todas as outras e partilhadas naquele ambiente, teve um valor enorme. - Catarina

## **5 – A vosso ver, como se relacionavam essas histórias com o canto?**

O canto é que se relacionava com a história – Ernestina, Nela, Cátia

Por exemplo, a Rainha do Castelo, era o que se cantava nas noites, tinha a ver com a minha história – Ana Valente

As cantigas relacionavam-se com as atividades de antes, agora não funciona bem assim. Agora ninguém vai à fonte buscar água. Não é como antes – Ernestina

Foi emocionante quando reparei que a minha história precedia uma das minhas cantigas preferidas. - Catarina

## **6 – Como se relacionavam essas histórias com os objectos?**

Porque cada um de nós contava a história e trazia o objeto relacionado com isso – D. Fernanda

O objeto trouxe à memória uma história – Nela

As histórias puxavam os objetos e vice-versa. O objeto era a pequena chama e as nossas histórias eram a lenha que faziam a fogueira. - Catarina

## **7 – Sentem que as dimensões do projecto 140 Mil Memórias (as memórias individuais e colectivas do concelho) aconteceram na Roda de memórias? Porquê?**

A minha história é mesmo minha – Ana Valente

As histórias individuais devem-se ter repetido pelo concelho todo – Vanessa

Havia histórias que sim [que aconteceram com nós próprias e pelo concelho] e outras que não – D. Fernanda

Havia histórias mais individuais que não representariam o concelho, mas talvez as mais ligadas às atividades do dia a dia fossem comuns ao concelho - Catarina

## **8 –Mesmo evocando a roda da desfolhada e os cantares antigos, acharam que o espectáculo se traduziu em algo contemporâneo, com a linguagem de hoje?**

Isso foi. Há cem anos havia outro tipo de dizeres – Ana Valente

Foi o trazer o passado para o contemporâneo Nós, enquanto grupo do folclore, estamos habituados às coisas do antigamente. E isto foi dos espetáculos mais contemporâneos que fizemos – Vanessa

Nunca ninguém imaginara pôr algo do antigamente num Imaginarius. Quem é se ia lembrar de tal coisa? – Nela

(em resposta à Nela) Lá está: Imaginarius, imaginário! – Cátia

Havia histórias de há 50 anos e outras de há um par de anos. A disposição em roda de desfolhada ajudou a criar um ambiente intimista, de cumplicidade, de confiança, assim como a junção de pessoas conhecidas e que mantêm há já algum tempo uma relação de amizade. A linguagem usada variava entre a de hoje e a de há alguns anos, no entanto, tudo fazia sentido dessa forma. - Catarina

## **9 – Como se sentiram a apresentar o espectáculo? (Fez-vos sentido? Sentiram-se confortáveis? Gostaram de contar as vossas histórias? – explicar um pouco)**

Eu adorei! – D. Fernanda

A parte do falar em público é que custou um bocadinho mais, mas de resto sem problema! – Nela

Era um espetáculo camuflado por sentimentos de alegria, tristeza, saudade, nostalgia. O conforto aliou-se com as cantigas que iam aliviando o stress, principalmente, para quem não estava habituado a ser o centro das atenções para um público desconhecido e diferente do habitual. - Catarina

## **10 - Acham estes conteúdos importantes como matéria de performance / espectáculo? (Porquê?)**

Sim, porque fazem parte das nossas raízes. – Nela

Sim. Porque o antigamente não é feio. Como nós fomos lá mostrar, foi bonito! O facto de irmos à civil, cantar as cantigas de antigamente, mostrámos a beleza que elas têm. Não é só o moderno que é bonito. Estamos a criar memórias para o futuro. Nos próximos tempos teremos a memória destes dias. Acho que foram escolhidas memórias que tivessem mais valor ou sentimento – Vanessa

E fizemos aquilo com prazer! E assim sai bem e é bonito. É uma prova de que se pode transpôr o antigo para o atual. Eu até pensei que a ideia do projeto era criar uma memória para um futuro. – Ernestina

Ainda existe muito o preconceito de que o folclore é para velhos. Na verdade, este espetáculo conseguiu encontrar um dos muitos elos de ligação entre o folclore e os tempos de agora. Houve gente jovem e mais idosa a partilharem histórias onde deixaram muitos a rir, ou surpreendidos, ou tristes. Isto mexeu com os sentimentos, tanto do público como das Cantadeiras. E é bonito!! – Catarina

## **11 - Como acham que o público recebeu a Roda de Memórias?**

Acho que receberam muito bem. O feedback foi positivo - Todas

Penso que ficaram surpreendidos pela positiva. – Nela

Eles próprios recordaram algumas coisas e iam comentando depois de ouvirem as histórias. Penso que o espetáculo teve a duração certa. – Vanessa

Penso que acharam interessante e até se conseguiram relacionar com algumas histórias partilhadas. Significa que o que se fez, fez todo o sentido. Conseguiu-se chegar às pessoas! - Catarina

## **12 – Acham importante que membros da comunidade que não são profissionais do espectáculo participem nestas actividades?**

Sim, porque não? Porque, lá no fundo, toda a gente tem uma história. – Nela

No fundo este espetáculo poderia ter sido feito por atores, mas não seria a mesma coisa – Vanessa

Temos fotografias no Facebook que parece que estou a viver o momento e a história com ela [Ana Sá] – Ana Valente

Se não fôssemos nós a fazer, o espetáculo não seria tão bonito nem a mesma coisa. – D. Fernanda

Podem não ter a experiência, nem ter à-vontade para o espetáculo. Mas neste género de espetáculo é tão bonito ver a verdadeira essência da pessoas. Dá toda a força a uma qualquer história ou cantiga, torna-a mais verdadeira e mais fácil de “atingir” quem a ouve e vê. - Catarina

**13 – Consideram que Santa Maria da Feira promove uma estreita relação entre a comunidade local e a arte? (Como?)**

Claro. Isto é a cidade da cultura, porque há muito apoio ao espetáculo, como é o caso da Viagem Medieval. – Cátia

Há muita diversidade de espetáculos, coisas diferentes dentro da cultura: espetáculos de música, tradições – Vanessa

No Imaginarius, por exemplo, o facto de tudo acontecer na rua, ajuda a que qualquer um ache que pode participar, que não tem limitações a nível de se dirigir a determinado espaço. – Catarina

**14 – Têm outras observações que queiram fazer?**

Façam mais espetáculos desses! – Céu

Foi tudo muito positivo. – Ana Valente

Custou mais a primeira vez. – Rosita

Já fizemos teatro quando éramos novitas... E agora outra vez! – Ana Sá

É uma terapia. Ao fazer este tipo de coisas esquece-se tudo! – Lelé

E foi bom! E estamos prontas para outra! – Ti Nanda

## Anexo 7

### Folha de Sala / Programa do projecto 140 Mil Memórias aquando da apresentação no Festival *Imaginarium* 2018



#### FICHA TÉCNICA

Uma criação de **Vera Alvelos e Patrick Hubmann**  
Direção artística e mediação com a comunidade **Vera Alvelos**  
Instalação, cenografia e bicicleta **Patrick Hubmann**  
Fotografia e Video **João Azevedo e João Miguel Ferreira**  
Produção **Imaginarium Centro de Criação - Arte e Espaço Público**  
Produção executiva **Ricardo Falcão**  
Equipa **Imaginarium Centro de Criação - Arte e Espaço Público**  
Coordenação **Diana Lima**  
Design **Estrela Silva**  
Comunicação **Telma Luís**  
Técnica **João Miguel Ferreira e Miguel Grácio**

#### AGRADECIMENTOS

Grupo de Jovens 3 Pontes, Orfeão da Feira, Museu do Convento dos Lóios, Museu do Papel de Paços Brandão, Termas das Caldas de São Jorge, Biblioteca Municipal da Feira, Centro Social das Caldas de São Jorge, Centro Social do Vale, Centro Social do Souto, Centro Social de Arrifana, Junta da Freguesia de Santa Maria da Feira, União de Freguesias das Caldas de São Jorge e Póvoas, Sport Ciclismo de São João de Ver, Café Castelo, Café Renascer, Rancho de Argoncilhe, Rancho de S. Paio de Oleiros, Universidade Sénior da Santa Maria da Feira, CIFIAL, Tuna de Mozelos, Centro Paroquial das Caldas de São Jorge, Câmara Municipal de Santa Maria da Feira.

Para além destas instituições, muitas foram as pessoas que contribuíram com as suas histórias, testemunhos, memórias e objectos para este projecto. A todas elas, muito obrigado.

PROJETO ÂNCORA:  
**imaginarius**  
centro de criação - criação centro  
arte e espaço público - arte e espaço público

## 140 MIL MEMÓRIAS

*Projeto artístico participativo*  
**Vera Alvelos e Patrick Hubmann**

140 Mil Memórias é um projeto artístico que conta histórias recolhidas por todo o concelho de Santa Maria da Feira. Estas histórias surgiram do encontro com pessoas que querem preservar as memórias e os saberes e com pessoas que são elas próprias memórias vivas!

São memórias antigas ou mais recentes que fazem parte de um imaginário comum sobre o que é ser e pertencer a este Lugar. Pedacos de um grande puzzle que está por finalizar, feito de testemunhos variados, onde cada memória individual acrescenta algo à história de todos.

Nesta exposição propomos que através de um **Percursos Sensorial** encontremos objetos, sons e palavras que são pedacos de existências, os quais devem ser descobertos sem pressas.

Através do dispositivo audiovisual **Perto** descobrem-se movimentos e texturas que permitem despertar memórias.

No centro do mercado está uma **Máquina de Memórias**, uma instalação que é uma caixa de surpresas. Pretende refletir sobre o mecanismo misterioso de guardar memórias e recordar, ativada por um algoritmo mecânico aleatório que vai apresentando as histórias individuais e coletivas.

A **Bicicleta do 140 Mil Memórias** estacionou à porta do Mercado. Nos kms já percorridos, por todo o concelho de Santa Maria da Feira, foram recolhidas muitas histórias, objetos, palavras e sons. Neste momento espera pela sua história!

## PERFORMANCES FOR ALL AUDIENCES

"PULL THE THREAD OF MEMORY"

### RODA DE MEMÓRIAS ROUND OF MEMORIES

ENCONTRO COM O CANTO E  
AS HISTÓRIAS

ENCOUNTER WITH CHANTING  
AND STORY TELLING

**24 e 26 Maio . 22h00**  
**24<sup>th</sup> to 25<sup>th</sup> of May . 10pm**

Coordenação Artística **Vera Alvelos**  
Criação conjunta com o Grupo  
Cantadeiras d'Antanho do Orfeão da Feira:  
Maria Jorge, Maria João Pinto (Biblioteca  
Municipal de Santa Maria da Feira),  
Ricardo Falcão e Tiago Oliveira (Biblioteca  
Municipal de Santa Maria da Feira)  
Live Video **FragMnesia** - Bernardo  
Duarte e Susana Milhões

Ouve toar? É porque o estão a chamar. Acorra ao mercado para um encontro numa roda, em jeito de desfolhada, em jeito de partilha de histórias e canções. É que as mulheres passavam a vida a cantar e o canto misturava-se com a vida, o canto e a vida enleados. Ouve toar? Venha!

Do you hear chanting? A group of women is calling you to come and sit around the center of the marketplace as it used to be done at the "desfolhadas". Stories and songs will be heard, since life and music are intrinsically entangled.



## PERFORMANCES PARA TODOS OS PÚBLICOS

### “PUXAR O FIO DA MEMÓRIA”

#### 31 MANEIRAS DE COMER UMA FOGAÇA

##### 31 WAYS TO EAT A “FOGAÇA”

TEATRO . THEATRE

**24 a 26 Maio . 19h30**  
**24<sup>th</sup> to 26<sup>th</sup> of May . 7h30pm**

*Dramaturgia e encenação Vera Alvelos*  
*Interpretação Keliha Brandão, Armanda*  
*Queiroz e José Pereira*  
*Músico | Tocado de objetos Ricardo Falcão*

Toda a gente tem algo a dizer sobre a fogaça. Alguns até abanam a cabeça e dizem regueifa. Muitas e diversas são as memórias do concelho e este espetáculo leva-nos numa ronda por umas quantas delas através da degustação da fogaça. Venha ver e prove connosco as “31 maneiras de comer uma fogaça”.

Many and diverse are the memories found around the municipality. In this performance we'll visit them through the degustation of the delicious “fogaças”.

## 140 THOUSAND MEMORIES

*Participative Art Project*  
**Vera Alvelos e Patrick Hubmann**

140 Mil Memórias / 140 Thousand Memories is an art project that gathers stories throughout the municipality of Santa Maria da Feira. They come from people that preserve memory and from people who themselves are living memories.

Either recent or older memories, they are part of a common imaginary, about what it means to belong to this place. Pieces of an unsolved puzzle made of a variety of testimonials in which each individual memory adds meaning to a common history.

In a **Sensory Path** you may find pieces of existences in the form of words, sound and objects, to be discovered without rush.

In a video set, **Perto**, you may discover texture and movement to awake memories.

In the center of the market place is a **Memory Machine**, a box of surprises that combines object and video, activated through a mechanical aleatory algorithm that aims to reflect the mysterious ways of remembering.

**The bike of the project**, that has traveled many kilometers to encounter people and their stories, is now parked and the entrance gate and is waiting for your memory.

## VISITAS INTERATIVAS PARA PÚBLICO ESCOLAR E FAMILIAR \*

### “ABRIR A PESTANA E PISCAR O OLHO ÀS MEMÓRIAS”

#### M&M'S M&M'S

**24 e 25 Maio . 10h00 . Escolas**  
**26 Maio . 10h30 . Famílias**  
**24<sup>th</sup> and 25<sup>th</sup> of May .**  
**10am . Schools**  
**26<sup>th</sup> of May . 10h30am . Families**

Afinal o que é uma memória? E o que significa M&M'S? Mercado de memórias? As Minhas memórias? Milhares de memórias? Este percurso leva os visitantes a explorarem os objetos e as suas histórias, e a descobrirem a Máquina de Memórias. Mas, mais importante é lembrarem-se da sua própria memória!

What is a memory? And what is M&M'S? My memory? A Market of Memories? A special pill to remember? A special pill to remember and find your own memory?

*Coordenação Vera Alvelos*  
*Conceção e dinamização Luciana*  
*Cardoso (Biblioteca Municipal de Santa*  
*Maria da Feira), Maria Manuel Gonçalves*  
*(Museu Convento dos Lóios), Sara*  
*Martins (Biblioteca Municipal de Santa*  
*Maria da Feira) e Vera Alvelos*

## INTERACTIVE GUIDED VISITS FOR SCHOOL AND FAMILIES \*

### “OPEN YOUR EYELID AND AWAKE MEMORIES”

#### MEMÓRIA DE RATO MEMORY OF A MOUSE

**24 e 25 Maio . 11h00 . Escolas**  
**26 Maio . 11h30 . Famílias**  
**24<sup>th</sup> and 25<sup>th</sup> of May .**  
**11am . Schools**  
**26<sup>th</sup> of May . 11h30am . Families**

Não são só os homens que têm memória. Os animais também têm. O elefante, por exemplo, tem uma excelente memória enquanto que o peixe não se lembra de nada. E os ratos? Nesta exposição existe uma memória de rato... para a encontrarmos é preciso ir procurando por entre os objetos e as memórias dos homens até chegarmos ao sítio onde ele, o rato, deixou a sua história.

Not only men have memories, animals do as well. In this visit we'll look into the stories, objects and memories of men until we find a special memory of a mouse.

*Coordenação Vera Alvelos*  
*Conceção e dinamização Maria Jorge,*  
*Maria João Pinto (Biblioteca Municipal de*  
*Santa Maria da Feira), Ricardo Falcão e*  
*Tiago Oliveira (Biblioteca Municipal de*  
*Santa Maria da Feira)*

*\* Com a colaboração dos participantes do Workshop Fazer com Gente:*  
*Ana Pedrosa, Maria Manuel Gonçalves, Jeanneth Vieira, Ana Rita Leite, Maria Jorge,*  
*Lisete da Costa, Sara Martins, Maria João Pinto, Luciana Cardoso, Tiago Oliveira,*  
*Márcia Gomes, Inês Jesus, Sara Clemente*

Errata: Na ficha artística de Roda de Memórias, por lapso técnico, os nomes foram trocados, figurando os nomes da equipa das visitas guiadas e não os nomes das senhoras que compõem o grupo Cantadeiras d'Antanho, referidos no anexo anterior.

## Anexo 8

### Programa do Workshop “Fazer com Gente”

#### Tarde

##### Futuro / Possibilidades / Lançar a semente

Pensar o futuro do projecto 140 Mil Memórias - abrir a discussão em torno de possibilidades e propostas. Que metodologias, linguagens, aspectos podem ser destacados e trabalhados ou aferidos a partir deste projeto âncora.



Workshop Vera Alvelos

### “FAZER COM GENTE”



PROJECTO ÂNCORA:  
**imaginarius**  
centro de criação, criação centre  
para o espaço público, o território comum



10 DE ABRIL

Manhã

Projectos de arte comunitária e projectos artísticos que têm a memória ou o objecto como elemento de experiência estética e de comunicação:

- José António Portilho / Artíficos para criar e contar histórias / Museu do Tempo / "O objecto como testemunha do que digo"
- António Catalano / Sereias do Alentejo (projecto arte comunitária) / Pavilhão das maravilhas (objecto activador de universos comuns)
- Michel Laubu / Objectos Turak (criação de mundos através de material simples)
- Amarelo Silvestre / Museu existência (projecto artístico a partir da comunidade)

#### Vera Alvelos

- Mito móvel – projecto artístico com objecto contador de histórias
- Visita Guiada Escadaria Edifício Amparo Festival Todos 2009 (arte comunitária)
- Festival Todos 2016 e 2017 Oficinas de Costura no Jardim (criação e participação comunitária)
- Histórias pelos Becos Festival Rádio Faneca 2015 (criação teatral a partir das histórias da comunidade)
- Broken Parts (narrativas de relação com o objecto, a realidade e a ficção / Museu Broken Relationships em Zagreb e Museu da inocência em Istambul)
- Arqueologia sentimental (exemplo actividade com objectos)

O objecto como um contentor de memórias, o objecto como activador de imaginários (afectivos, comuns, memórias, narrativas), o objecto como matéria sensorial:

- Ronda de partilha e experiências em torno do objeto
- Memória do quotidiano, memória do inesperado

#### Tarde

##### 140 Mil Memórias

- Premissas do projecto 140 Mil Memórias - a memória pessoal e colectiva / contextos / 1 concelho 31 freguesias / participação comunidade / encontro / dar corpo à memória;
- O que foi feito e o que se projecta para o festival Imaginarius;

##### Dinamização da exposição através da mediação cultural

- Trabalho em grupos para desenhar visitas interativas / oficinas;
- Base de trabalho – escolha de uma linguagem, objectivo, público-alvo, percurso pelos conteúdos, actividade interativa;

11 DE ABRIL

Manhã

##### Memórias e Lugares

Ronda pela baixa de Santa Maria da Feira colocando a memória num lugar, partilha de momentos de cada um num determinado espaço: habitar o espaço através da memória / filmagens;

##### Espaço da Exposição

##### Visita ao Mercado

ICC - Apresentação dos projectos de visitas interativas entretanto desenhados

## Anexo 9

### 31 MANEIRAS DE COMER UMA FOGAÇA / Teatro

#### GUIÃO

O cenário – o atrelado da bicicleta. Três bancos e três alguidares com água. Três panos sobre a banca e, sobre estes, três tábuas de madeira e três facas. Dois recipientes cheios de fogaças colocados a cada lado da bicicleta. Um cesto com um paninho para colocarem os restos das fogaças que serão distribuídos pelo público no final. Adereços vários, objectos que vão surgindo à medida que as histórias acontecem... Do lado esquerdo de cena, um monte de objectos onde fica o Ricardo - músico – tocador de objectos.

#### Início/preparação

*Os três actores chegam, deitam a água e lavam as mãos nos alguidares. Secam-nas com um pano e colocam o pano ao pescoço. Colocam o alguidar no chão. Colocam as fogaças em cima da mesa. Tudo a postos... olham para o público e fazem uma bênção/benedição com farinha, atirando a farinha ao ar. Sentam-se ao mesmo tempo.*

#### Benção do Crescente

São Levede te leve

São Vicente te acrescente

São João de te faça pão

E Deus nosso senhor bote a sua bênção

#### Ataque à fogaça

**Armanda** – Eu vou começar como deve “de” ser, assim se deve comer uma fogaça, começar pelas maminhas. (1)

*(e ataca uma maminha, come um pedaço, vai desfazendo a fogaça a partir das maminhas, no final, antes da sua próxima vez, coloca os pedaços no tabuleiro)*

**Kelinha** – Como deve ser? Como deve ser é descascar rodando a fogaça para encontrar esta deliciosa lasca (2)

*(vai fazendo isso precisamente, roda a fogaça e tira a lasca em volta com cuidado como se fosse uma casca de laranja, come um bocadinho enquanto vai ouvindo os outros. Antes de chegar novamente a sua vez, coloca a fogaça em lascas num tabuleiro)*

**Zé** – Eu cá *(e escolhe com cuidado por entre as fogaças)* gosto é com pito. (3)

**Ricardo** – Pito? Disseste pito?

**Zé** – É quando está mal cozido no meio, fica assim mais molhadinha...

**Armanda e Kelinha** – (indignadas e ao mesmo tempo viram-se para ele e dizem) Ordinário!

**Zé** – Tu é que falaste em maminhas, ora.... *(Vai mostrando que o melhor é o meio, desfaz a fogaça em pedaços e põe no tabuleiro)*

...

**Armanda** – Pois eu vou comer a fogaça como a gente fina, fogaça em torrada com manteiga! (4)

*(tira uma faca, corta a fogaça em fatias, tira a torradeira e inicia a operação de torrar e pôr manteiga, come uma e o resto põe no tabuleiro, termina no final desta ronda, vai ficando o cheirinho a fogaça pelo ar)*

**Kelinha** – Eu cá gosto de fogaça e gosto de chocolate, que sorte a minha – uma fogaça com chocolate! (5)

**Zé** – Eu vou para os pedaços com doce, é a fogaça da hora do chá (6)

*(e corta em oito pedaços, põe doce, come um, põe o resto no tabuleiro. No final faz um número de circo, um acto acrobático – sincronização com músico. Se necessário volta atrás e repetem a colocação – pede aplausos ao público...)*

...

**Armanda** – Vamos mas é ao que interessa: o São Sebastião! *(tira uma fogaça, coloca na sua frente)*. Todos falam no São Sebastião mas alguém sabe como ficou mártir, qual a sua história? *(tira uma caixa de palitos grandes)* – Vamos fazer fogaça à são sebastião... Ele foi capitão da guarda pretoriana, até foi da guarda pessoal do imperador Diocleciano. Como era brando para os cristãos e não lhes aplicava castigos, foi considerado traidor e condenaram-no à morte por flecha. Cravaram-lhe três setas e lançaram-no ao rio, mas São Sebastião não morreu. Foi encontrado por Irene que o tratou. Depois tornou a apresentar-se ao imperador que o voltou a condenar, desta vez por espancamento e o seu corpo deitado ao esgoto de Roma. Foi sepultado por Luciana. *(e vai espetando os palitos enquanto conta a história)* (7)

**Kelinha** – Impressionante... depois veio a peste na idade média e as gentes da Feira fizeram a promessa de lhe fazer um pão doce *(coloca uma fogaça sem maminhas à sua frente)* – não tinha maminhas porque nessa altura ainda não havia torres no castelo. (8)

**Zé** – Isso parece uma regueifa.

**Kelinha** – Pois, ambas são um pão doce, são parecidas

**Armanda** – Não, diz um especialista, o sr. Diogo, que a fogaça está entre o folar de Aveiro e a regueifa doce... é mais fofo que o folar, menos doce que a regueifa e mais doce que o folar...

**Zé** – Pois eu gosto é das maminhas (*tira uma fogaça e uma tesoura*) por isso ainda bem que em 1400 e troca o passo se fizeram as torres do castelo quando os condes o apalaçaram. Assim também se passou a cortar a fogaça, por ser uma representação do castelo e surgiram as suas fantásticas, saborosas e mui famosas maminhas (9)

**Armanda e Kelinha** – (*mais uma vez olham para ele...*) Ordinário!!

...

**Armanda** – Depois parece que houve um ano em que se esqueceram da promessa e a peste voltou outra vez às terras da feira (*vai tirando pedaços a uma nova fogaça, come os pedacinhos, fogaça com aspecto doente, de peste*) (10)

**Kelinha** – Logo se apressaram a fazer a procissão das fogaceiras, a vinte de Janeiro e desde então fazem sempre. As mocinhas levam a fogaça à cabeça e quando já estão com fome vão depenicando. (*coloca a fogaça à cabeça e vai tirando pedaços à fogaça andando de um lado para o outro, depois põe em cima da mesa*) (11)

**Zé** – Essas fogaças todas ratadas fazem-me lembrar a história da D. Albina... diz que o pai guardava o pão numa prateleira lá em cima. Ela era miúda e fazia-se doente para que lhe dessem pão, mas quando não resultava, ela subia pelo escadote e tirava pedaços de fogaça. Depois dizia que tinham sido os ratos. (*vai subindo e trepando para algum lado e ratando a fogaça*) (12)

*Os três olham para as suas fogaças, colocadas em cima da mesa, todas com buracos, com ar estranho. Abanam as cabeças e vão dizendo:*

**Armanda** - Parece que têm sarampo...

**Kelinha** - parece que têm irzipela...

**Zé** – eczema..

**Kelinha** - podia ser a ferida varicosa do criado do abade das Caldas de São Jorge...

**Armanda** – Parece que as fogaças estão com doença de pele, devíamos era dizer a reza da mãe da D. Mimi para curar a Irzipela:

*Ricardo dá o tempo do Rap*

**Zé** - Pedro Paulo foi a Roma

**Armanda** - Pedro Paulo foi a Roma,

Jesus Cristo encontrou

Que vai por lá Pedro Paulo?

**Zé e Kelinha** - Muita zirpla, muito zirplão... (Bis)

**Armanda** - Pedro Paulo volta atrás e atandarás

Com sumo de oliva, água da fonte e urze do monte

**Kelinha** - Nove dias / **Zé** - Avé Maria cheia de graça

*Ricardo dá mote para interacção:*

**Zé, Armanda, Kelinha** – Zirpla

**Público** – Zirplão (3 x)

**Zé, Armanda, Kelinha** - E está a irzipela curada (*E colocam as fogaças no tabuleiro e passam à próxima ronda*)

...

**Kelinha** (para Armanda) – Olha lá, achas que isso aconteceu mesmo?

**Armanda** – O quê? A história da D. Albina? Pois se ela contou é porque é verdade... naqueles tempos passava-se muita fome, não havia “abundância de nada”.

**Kelinha** – Não! Isso da peste que disseste, que houve um ano que não se fez o pão doce e a peste voltou...

**Armanda** – Oh, isso são histórias que as pessoas contam, se foi verdade não sei... São crenças que para aqui há... e há muitas!

**Zé** – Há crenças e olha, também há muitas superstições!

**Armanda** – Ah pois há, olha por exemplo, andar numa encruzilhada sem olhar para trás.. e comer uma fogaça, claro. (*levanta-se e começa a andar com ar atarantado, comendo a fogaça, depois anda para trás sempre a olhar para a frente e muda de direcção, até finalmente regressar, os outros vão avançando nas suas superstições*) (13)

**Kelinha** – Pôr arruda na entrada e fitas vermelhas para afastar o mau olhado! E comer uma fogaça, claro! (*coloca molhos de arruda, abana-as no ar, coloca uma fita vermelha em volta da fogaça, suspira de contentamento, esfrega as mãos e dá uma dentada numa maminha*) (14)

**Armanda** – (*ainda atarantada no meio do mercado*) Atão e enganares-te e tens de mudar de direcção mas olhar para trás é que não (*Kelinha vai busca-la*)

**Zé** – A melhor é vestir roupa do avesso para afugentar o mau olhado e nunca, mas nunca atirar a água com se lavou os pés à noite lá para fora, isso é que não! (*e explica*) É que o pessoal andava muito! E muitas vezes descalços... à noite tinham de lavar os pés, pois, claro! (*entretanto já tinha colocado os pés no alguidar e vai mudando a t-shirt (strip moment) para o avesso enquanto fala, coloca a fogaça na boca e vai despejar a água na fonte*) (15) ...

**Armanda** – é... pois diz-se que Santa Maria da Feira é terra de bruxas. “Andam a gastar o rabo das saias nos bancos das igrejas e a gastar o rabo das saias no banco das bruxas”

**Kelinha e Zé** – (*indignados e já com as bancas livres*) – Isso paga imposto, ó Armanda! Quem diz isso é a D. Dalila, a senhora que conta a história da Santinha de Arrifana.

**Armanda** – A santinha que levita quando recebe a comunhão.... Olhem, por falar em santos, vou comer uma fogaça como os meninos com fastio comiam a regueifa doce no Corpo de Deus... (16)

**Kelinha** – Com vinho americano a ser despejado nas mãos do São Cristovão e molhando lá a regueifa (*vão ajudar a Armanda que está em cima do banco, tem uma mão estendida e na outra tem a fogaça, deitam-lhe um bocado de vinho na mão, molha um pedaço e come*)

**Zé** – Andavam ougados os meninos, era cá uma fome! “A canalha não se criava... andavam ougados”

**Kelinha** – Então eu acompanho com um paralelo, que já não se aguenta a boca seca de tanta fogaça! O paralelo, muito apreciado lá para Lamas, na antiga tasca da D. Virgulina, com gasosa, vinho branco e açúcar. (*prepara ali um paralelo e brinda e bebe um pouco*) (17)

**Zé** – Lamas!!!

**Kelinha e Armanda:** Lhamas!

**Zé** – Sim, isso... Fazes-me lembrar o dilúvio de 1954. Ó Ricardo... agora o som faço eu! (*e começa a despejar um jarro de água sobre uma fogaça*) Então, houve uma vaca de Lamas que foi levada pela enxurrada e só parou quando ficou encravada à janela de uma casa em Paços de Brandão.... E olha, agora é que a fogaça ficou com pito! (18)

**Armanda e Kelinha** – ORDINÁRIO!!!

...

**Armanda** – Pois eu vou comer uma fogaça em honra do Sousa Santos, que ia de casa em São João de Ver para a fábrica de calçado de bicicleta. (*Vai cortando a fogaça em rodelas, espeta um pau de espetada grande em duas e põe as fogaças a rodar, começa em modo de relato de rádio*). Ia ele uma manhã para o trabalho quando chega o grupo da volta a Portugal e o Sousa Santos ia sempre à frente... até que um deles, diz que se agarrou à bicicleta do Sousa Santos para ir mais depressa... e foi assim que a partir daí se tornou ciclista profissional. E foi assim que nasceu o ciclismo em São João de Ver (*e aqui entusiasma-se*) e desta forma forma São João de ver se tornou o viveiro do ciclismo nacional com grande percentagem dos atletas a virem treinar para esta freguesia do concelho da...(19)

**Kelinha** – *(interrompe)* Pois eu vou comer uma fogaça em honra do Sr. João Dias que era garlopista. Sabeis o que fazia um garlopista? *(e agarra numa faca e faz um quadrado ao alto da fogaça, depois começa a limar dos lados para arredondar e ficar como uma rolha)* Um garlopista fazia as rolhas à mão, com uma garlopa que tinha uma lâmina que andava para trás e para a frente, para trás e para a frente para limar a rolha... ide ver uma garlopa ali ao convento dos Lóios! Ide! *(come a “rolha” os restantes pedaços põe no tabuleiro)* (20)

**Zé** – Eu vou comer uma fogacinha em honra das saqueiras que faziam os cartuchos nas fábricas de papel. *(tira um papel pardo, coloca na mesa com uma fogaça por cima e começa a embrulhar)* Isto vai assim, depois assim, agora assim e agora a pita estreita, a pita larga e depois... o cú do saco. (21)

**Armanda e Kelinha** – *(Olham para ele furibundas mas desta vez não dizem nada)*

**Zé** – Quiê? Pois ide ver se não era assim que elas diziam, ora esta agora, sou sempre eu! Este povo é picante, carago!

...

**Armanda** – *(picada, agarra numa fogaça e faz pontaria)* Olha, e se eu comesse uma fogaça à malapeiro e te atirasse a fogaça para cima como os de São João de Ver atiravam ao Vouguinha? (22)

**Zé** – Atira a ver se acertas! *(e a Armanda atira e logo se vê)*

**Kelinha** – Paz e entreajuda senhores, vamos à desfolhada... vou descamisar a fogaça a ver se me sai o milho rei! E depois ainda me acontece como à Dona Preciosa que chegou a casa e foi para tirar a roupa e tinha lagartas do milho pelo corpo todo *(descasca lascas de fogaça que vai pondo no tabuleiro, e começa a coçar-se)* Parece que já estou com comichão... (23)

**Zé** – Bem visto – então eu como uma fogaça à serandeiro *(coloca o lenço na cara, vai buscar uma candeia, o cajado, a fogaça na boca com o lenço à frente e vai ao público enquanto serandeiro)* (24)

...

**Armanda** – Atenção senhores, que vem aí a cobra de Canedo, que tem três metros e cabeça de gato *(tira o cajado ao António e espeta lá uma fogaça, vai avançando a serpentear)* (25)

**Zé** – E cabelo com uma trança!

**Kelinha** – E gravata ao pescoço!

**Armanda** – E aparece de dez em dez anos e quem a vê nunca mais se recompõe *(faz umas macacadas com a cobra muito satisfeita, provavelmente ataca alguém do público e volta)*



**Kelinha** – Também há a cobra de sete cabeças que está no fundo do poço do castelo. Imagina que vais passear ao castelo, levas uma fogaçinha para merendar, olhas para o fundo do poço e lá está ela! (*fica parada*) (26)

**Zé** – Como é a história da cobra de sete cabeças do fundo do poço do castelo?

**Kelinha** – é assim mesmo... diz-se que havia uma cobra de sete cabeças no fundo do poço do Castelo (*martela as palavras*)

**Zé** – Oh! Melhor ainda é ires descansadinho passear para um pinhal em Pigeiros e vais muito bem a comer a tua fogaça, porque os ares abrem-te o apetite e eis que senão... cai-te um burro em cima. (*sobe às bancas junto do público, fogaça cai do alto*)

**Armanda e Kelinha** – Quiê?

**Zé** – Atão, o burro de Pigeiros que um dia caiu do céu. Tinha vindo num balão com um francês, subiram ali no Palácio de Cristal, vieram pelo ar para estas bandas, o francês decidiu largar o burro e lá veio ele, por entre os pinheiros, o desgraçado do burro, vindo do céu. (*olha para o céu e procura posição e foge do burro*) (27)

...

**Armanda** – Nada como comer uma fogaça depois de um tratamento termal nas Caldas de São Jorge... de um banho de piscina naquela água sulfurosa e de uma massagem vichy ... (*come languidamente a fogaça, muito relaxada, estende-se sobre os bancos*) (28)

**Kelinha** – (*vem e senta-se em cima da Armanda e faz umas massagens, no final, levada pelo clima envia um beijo ao Zé*) Melhor ainda é comer uma fogaça enquanto dás um passeio pela margem esquerda do rio Inha... ou por Porto Carvoeiro, tudo bons sítios para namorar. (29)

**Zé** – (*fica horrorizado, quer a todo o custo cortar com aquilo, e avança noutra direcção*) Ó senhores! Tive uma excelente ideia – então e comer uma fogaça enquanto estás a actuar num espectáculo da Viagem Medieval?? Assim com uma espada como a do 3º Conde Pereira... Tcharan (*e tira uma espada e espeta na fogaça, faz a dança medieval*) (30)

**Armanda** – Ó Zé, ninguém come enquanto está a fazer um espectáculo, não se faz.

**Kelinha** – Não dá jeito nenhum actuar e comer, além disso é inestético.

**Armanda** – já se for o público a comer, é outra coisa.

(*e pegam os três nos seus tabuleiros com os vários pedaços de fogaça deixados ao longo do espectáculo para levar ao público, oferecem e dizem para ir passando*)

...

**Ricardo** – *(modo birra)* Pára, pára tudo. Então e eu? Fui o produtor disto tudo, deste projecto do 140 mil memórias, andei de um lado para o outro a recolher histórias, a montar este projecto, a aturar artistas e actores, para não falar dos rapazes do vídeo e da fotografia, andei aqui a tocar convosco enquanto comiam fogaça atrás de fogaça e nem direito a uma tenho? Nem uma fogaça? Atão mas o que é isto?

*(Armanda, Kelinha e Zé estagnam e olham para ele. Vão ver se há mais alguma. Encontram a 31ª fogaça!)*

**Zé** - Então e de que maneira é que vais comer a fogaça?

**Ricardo** – Aos bocadinhos, é a melhor maneira. Foi o que a Amélia do Café Castelo disse – comer aos bocadinhos para saborear melhor. (31)

*Os outros sentam-se e ficam a olhar para o Ricardo enquanto ele muito satisfeito vai comendo a fogaça aos bocadinhos. O público também come. Fim*

## Anexo 10

Guião “Roda de Memórias”

Encontro de canto e histórias / Mercado, dias 24, 25 e 26 de Maio às 22h

(uma a uma vão chegando vindas de vários pontos e a chamar umas pelas outras)

Todas: Aí vem o luar Aí vem o luar... aí vem o luar... por trás dos pinhais. Adeus meu amor, adeus meus amor, adeus meu amor... para nunca mais.

Natália (traz um pedaço de cântara) - Sou Natália, sou de Escapães e casei em Sanfins. Eu sou do tempo de ir buscar água à fonte. A minha mãe mandava-me ir buscar água com a cântara e eu ia com uma cântara à cabeça e uma vasilha na mão. Apareceu uma vaca... Uma vaca grande! e eu era pequena!... Fiquei cheia de medo. A cântara partiu-se e depois, contar à minha mãe?... levei cá uma coça!

Natália (lento e alto): Minha mãe não me bata que eu ainda sou pequenina...

Todas (lento e alto): Minha mãe não me bata que eu ainda sou pequenina...

Todas (rápido): Minha mãe mandou-me à fonte e eu parti a cantarinha, minha mãe mandou-me à fonte e eu parti a cantarinha.

(pousa a cântara ao centro, todas se sentam menos a D. Ana)

Ana Maria (lâmpião) – Sou Ana Maria de Golfar. Trago um Lâmpião que era dos meus pais, tem uma história: quando as vacas estavam para parir íamos ao curral com o lâmpião para ver se era preciso ajuda.

Também se usava para ir de noite ao moinho ver se estava tudo a andar, um moinho ali na nascente da Fontanheira. O lâmpião também servia para a gente ir às desfolhadas, ou o lâmpião ou uma pinha a arder. E para iluminar a sagrada família.

Todas: Rainha do Castelo - Ré

Adélia (frasco)– Sou Adélia, sou de Castelo de Paiva e vivo em São João de Ver

Trago aqui este frasco por causa duma história que aconteceu quando eu tinha 12 anos. O meu pai mandou afiar as ferramentas ao ferreiro e eu fui guardá-las para a minha irmã mais pequenina não se magoar. Levava as ferramentas todas e caí numa casca de banana. O machado caiu na mão. Andei 5 km com um pano na mão a estancar o sangue, a minha mãe a chorar pelo caminho. Não chores mãe, não chores mãe. Tínhamos deixado o dedo em casa, senão tinham-mo cosido... Guardei o dedo no frasco mas depois o dedo foi a enterrar no caixão do vizinho.

Fernanda (banco) - Sou Fernanda, nasci em São João de Ver mas vivo em Sanfins.

A minha mãe andava ao jornal até de noite, eu era a filha mais velha e tinha de ajudar. Tinha de fazer o comer, lavar o meu irmão e tinha de ter água quente, uma bacia e um banco, a toalha e o sabão para ela se lavar e irmos comer. Eu ficava à escuta, quando desse conta que ia chegar, preparava a água para depois não se atrasar o jantar. No fim, ficava a lavar a loiça e fazia os deveres à luz do gásómetro.

Nessa altura eu era catraia e queria brincar, e no campo abaixo da minha casa estavam a tirar batatas, e fui lá com os meus irmãos, à beira delas. “Nandinha – vai pra casa fazer o comer” – “Ó mãezinha, eu já fiz os dois comeres que você mandou” – era uma panela de caldo e a panela com batatas cozidas, eram os dois comeres!

Todas Riquitum (Ré) Ó Sra. Margarida, o seu caldo cheira bem, dê-me uma malguinha dele... riquitum riquitum riquitum ...

Lélé (toalha de batismo)- Sou Goreti mas ia ser baptizada Maria da Fé.

Quando nasci, O dr. Alvim disse à minha mãe que eu não passava daquela noite. Juntaram-se os padrinhos à pressa e foram-me baptizar, com a esperança de me salvarem e salvaram. Como diziam, a fé é que nos salva! A minha mãe tinha lá um quadro que era a Esperança, a Fé e a Caridade. A minha mãe era Esperança, eu fiquei Fé. Depois no registo disseram que não era possível e puseram-me o nome de Maria Goreti. O meu primo Rodrigo chamava Lélé à minha prima Celeste, para ele todas as meninas eram Lélé e também me chamava assim, e ficou.

Ana Marques (saia rodada) - Sou Ana, de Sanfins. Lembro-me que o meu pai gostava de ir ver os ranchos e de ir à festa da Piedade e levava-me sempre. Eu também gostava de ir com ele e então à Piedade é que eu gostava. Lá ia aos saltitos pelos trilhos da linha do vouguinha. Era cá um bailarico...

Todas – Saia Velhinha (Dó) A minha saia velhinha, toda rotinha de andar a bailar...  
COM ANDAMENTO

(todas se sentam menos as Ds. Anas)

Ana Maria – Eu lembro-me dos bonecos de namorados que o meu pai fazia, era com massa de trigo, fazia um parzinho de namorados. Uma vez a minha mãe estava a cozer e ele com os restos da massa fez um casal de bonecos para dar à minha prima Rosa a ver se arranjava namorado na festa, que era nas festas que se arranjava os namorados!

Todas – Ó i ó ai, meu amor é moleiro... (Dó)

Maria do Céu (3 pedrinhas) – Sou Maria do Céu, sou de Santa Maria de Lamas e moro em Paços de Brandão.

O início da minha história de vida foram os meus pais. O pai era empreiteiro e sempre que a minha mãe passava, ele atirava pedrinhas para ela. Ela respondia-lhe “Quem atira pedrinhas quer falinhas”.

Todas – Estava a lavar a loiça, atiraste-me pedrinhas, atira-me antes beijinhos.. (Mi m)

(todas se sentam menos a Céu)

Maria do Céu – Antigamente namorar era muito diferente, ora que o diga o sr. Joaquim...

(Video com Sr. Joaquim a contar a história do namoro e a primeira parte da canção)

Todas (como uma resposta às senhoras do papel) – Ó de trás do laranjal... (Ré – Fá#)

Rosa (uma batata grande) – Sou a Rosita. Sou de Sanfins, da Carvalhosa.

Lembro-me da minha avó Henriqueta. Um dia andava com ela a semear batatas num campo ao pé de umas colmeias de abelhas. Quando tal gritei “Ó avó, não vá p’raí, que havia de lhe morder uma abelha na pita” ... eu nem sabia dizer bem a palavra! Fui logo picada no nariz, de tal maneira que me fecharam os olhos. E ainda apanhei por cima!

Cátia (com uma taça com tremoços) – Sou Cátia e sou de Gaia mas cá estou há 14 ou 15 anos. Eu ia apanhar tremoço com o meu avô Manuel. Depois queimávamos a rama e eu usava o carvão para chamuscar a cara e brincar aos índios.

(Cátia vai em volta a oferecer tremoços, enquanto seguem as histórias)

Manuela (traz um cavaquinho) – Sou a Maria Manuela e sou de Mozelos.

As minhas raízes familiares são em Vale de Cambra e este cavaquinho faz-me lembrar o meu avô Hilário, que apesar de ser cego, tocava muito bem cavaquinho no rancho da aldeia do meu pai. (a caminhar para o Fábio) É uma memória de infância que me ficou.

Fábio – Toca faz uma pequena introdução da Laurindinha. Acorde e começam a cantar. (Dó)

Catarina (traz farinha que esfrega nas mãos) – Eu sou a Catarina, de São João de Ver.

Fui criada com os meus avós e lembro-me da alegria que era quando era dia de amassar o pão, a broa. Eu perguntava “Ó vó, hoje é dia de amassar massa?” e lá vinham as cinco da tarde quando a broa já estava pronta, o cheirinho pelo ar ... eu ia buscar a manteiga e era delicioso.

(Catarina vai dar broa ao público)

Todas – Ó Margarida Moleira dá-me da tua farinha, ai, ai, ai eu não posso peneirar, nessa nova peneirinha.

Tininha (lenço)– Eu sou Ernestina, sou de Espinho mas vivo cá. Lembro-me bem da brincadeira que se fazia com a minha avó enquanto se esperava que o pão estivesse pronto, coitada da mulher, lá tinha de nos entreter como podia e sabia enquanto esperava que levedasse. Bolará, bolará, quem se rir apanhará...

(primeiro a Tina sozinha, depois entram todas quase em surdina viradas para o público e vai crescendo de ritmo e intensidade) Vanessa – (começa a ficar com uma expressão de aborrecida)

Ainda falta eu!!!! Eu tenho uma história diferente.

Sou Vanessa, venho da Madeira mas apaixonei-me cá na Feira a dançar um vira silencioso... (e conta a história).

(Fábio começa a tocar em surdina o compasso de Vira) Vanessa e Fábio à desgarrada – Vira Velho – Esta noite tive um sonho...

(Canta a Vanessa, de seguida o Fábio e começam a rodar, Rosita entra a cantar, dança com publico)

Outras música para se cantar no final depois de membros do público partilharem uma sua memória: Debaixo da oliveira / Larica Verde / Ó moreira. **FIM**